DER KUPFERSTICH DES XVIII. JAHRHUNDERTS IN AUGSBURG UND NÜRNBERG.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT SEKTION I

DER

K. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

VORGELEGT VON

OLGERD GROSSWALD

MÜNCHEN 1912.

K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI DR. C. WOLF & SOHN.

DER KUPFERSTICH DES XVIII. JAHRHUNDERTS IN AUGSBURG UND NÜRNBERG.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT SEKTION I

DER

K. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT

MÜNCHEN

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

VORGELEGT VON

OLGERD GROSSWALD

MÜNCHEN 1912.

K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI DR. C. WOLF & SOHN.

Genehmigt auf Antrag der Herren Professoren
(in Vertretung) *Voll*
und (in Vertretung) *Freiherr v. Bissing*.

Meinen Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545821_0010

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit versucht einem wenig beachteten Gebiet der deutschen Kunst gerecht zu werden. Bei der Behandlung eines so grossen Zeitabschnittes war eine mehr zusammenfassende, als ins einzelne gehende Betrachtungsweise zunächst das Gegebene; doch hat sich diese Auffassung im Laufe der Arbeit etwas ändern müssen, indem die künstlerische Qualität des vorhandenen Materials nicht immer den Erwartungen entsprach, mit denen der Verfasser an dasselbe herantrat. So haben vor allem einige einzelne Künstler hervorgehoben werden müssen, während die grosse Menge der handwerksmässig arbeitenden Stecher mit ihrer einförmigen und minderwertigen Produktion mehr zurücktreten musste. Auf die Aufstellung des oeuvres der Künstler ist wegen der Menge des Materials verzichtet worden. Neben dem Herausarbeiten einzelner Persönlichkeiten und der Charakterisierung ihres graphischen Werkes hat der Verfasser sein Hauptaugenmerk auf das kulturhistorische Moment gerichtet und hierbei Zitate aus der Literatur, als charakteristisch für das in seiner Zivilisation so interessante 18. Jahrhundert in ausgedehntem Masse benutzt.

Als Material haben die Bestände der graphischen Sammlungen in München und Berlin gedient.

Meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Karl Voll, spreche ich meinen aufrichtigsten Dank aus; dankbar gedenke ich auch meines verstorbenen Professors Dr. Berthold Riehl, von dem die Anregung zu dieser Arbeit stammte.

Benutzte Literatur.

Die Monographien und Zeitschriftenartikel über einzelne Künstler sind in Fussnoten im Text angeführt.

Allgemeines.

Portalis et Béraldi, Les graveurs du 18me siècle, Paris 1880—1882.

D. Guilmard, Les maîtres ornemanistes, Paris 1881.

C. v. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnittes, Berlin 1883.

Katalog der Ornamentstichsammlung d. K. Kunstgewerbemuseums, Berlin 1894.

Lippmann-Lehrs, Der Kupferstich. Berlin 1905.

Richard Graul, Das 18. Jahrhundert. Dekoration u. Mobiliar. Berlin 1905.

P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905.

A. M. Hind, A Short History of Engraving und Etching. London 1908.

Edmond et Jules de Goncourt, L'art du 18me siècle. Paris 1909.

Loys Delteil, Manuel de l'Amateur d'Estampes du 18me siècle. Paris s. d.

Henri Delaborde, La gravure. Paris. Quantin, s. d.

W. Hausenstein, Rokoko, Französische und deutsche Illustratoren des 18. Jahrhunderts. München 1912.

Adolf Brüning, Porzellan. Berlin 1907.

Augsburg.

Paul v. Stetten, Erläuterungen .... aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg. Augsburg 1765.

Augsburger Kunstzeitung. Augsburg 1770 und 1771.

Ph. Chr. v. Stetten, Ermunterung zur stärkeren Kultur der zeichnenden Künste in Augsburg. Augsburg 1775.

Paul v. Stetten, Kunst-Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg. Augsburg 1779. Nachtrag 1788.

Nachricht an das Augspurgische Publikum, von der öffentlichen Ausstellung verschiedener Kunstarbeiten, o. O. 1782—1813.

Paul v. Stetten, Beschreibung der Reichsstadt Augsburg ... Augsburg 1788.

Wagenseil, Versuch einer Geschichte der Stadt Augsburg. Augsburg 1822.

Lorenz Werner, Geschichte der Stadt Augsburg. Augsburg 1900.
Ernst Welisch, Augsburger Maler im 18. Jahrhundert. Augsburg 1901.
Seida, Geschichte von Augsburg.

Nürnberg.

Johann Gabriel Doppelmayr, Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Nürnberg 1730.
Georg Andreas Will, Bibliotheca Norica Williana oder kritisches Verzeichnis aller Schriften, welche die Stadt Nürnberg angehen. Altdorf 1772—1793, 8 Teile.
Chr. Gottlieb v. Murr, Journal zur Kunstgeschichte. Nürnberg 1775—1789, 17 Bände.
— Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten der reichsfreien Stadt Nürnberg.... Nürnberg 1778.
— Denkwürdigkeiten der Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg 1779.
— Neues Journal zur Literatur u. Kunstgeschichte. Nürnberg 1798—1799.
Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken, herausgegeben von dem Verein Nürnberger Künstler und Kunstfreunde. Nürnberg 1822—1831.
Georg Schrötter, Die Nürnberger Malerakademie und Zeichenschule. Würzburg 1908. (Neujahrsbl. d. Gesellschaft für fränkische Geschichte.)

Lexika.

F. I. Lipowsky, Bayerisches Küntlerlexikon. München 1810.
G. K. Nagler, Künstlerlexikon. München 1835—1852.
A. Andresen, Der deutsche Peintre-Graveur. Leipzig 1864—1878.

Verschiedenes.

Johann Daniel Preisler, Die durch Theorie erfundene Praktik .... Nürnberg 1721.
Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1773.
I. G. Meusel, Miscellaneen artistischen Inhalts. Erfurt 1779—1785. In 30 Heften.
H. A. Mertens, Vorlesungen über die zeichnenden Künste. Leipzig 1783.
I. G. Meusel, Neue Miscellaneen artistischen Inhalts. Leipzig 1795—1803.
— Archiv für Künstler und Kunstfreunde. Dresden 1803—1808. In 8 Heften.

Disposition.

I. Einleitung. Die Stellung Augsburgs und Nürnbergs im damaligen Kunstleben. Historische Übersicht.

II. Die materiellen Bedingungen.
   1. Die Akademien mit ihren Ausstellungen.
   2. Die Stellung der Kupferstecher.
   3. Kunsthandlungen, Verleger und Sammlungen.

III. Kupferstich und Radierung bis 1740.
   1. Die allgemeine Lage des deutschen Kupferstiches.
   2. Nachwirkungen des 17. Jahrhunderts.
   3. Die Ornamentstecher.
   4. Die Thesenblätter.
   5. Der Porträtstich unter französischem Einfluss.
   6. Georg Philipp Rugendas.

IV. Kupferstich und Radierung im Rokoko. 1740—1770.
   1. Johann Elias Ridinger.
   2. Esaias Nilson.
   3. Die Übrigen:
      a) in Augsburg,
      b) in Nürnberg: die Familie Preisler.

V. Die neuen Techniken: Schabkunst und Kreidemanier.
   1. Bernhard Vogel.
   2. Die Familie Haid.
   3. Johann Theophil Prestel.

VI. Rückblick. Das Ende des Jahrhunderts. Der Verfall und seine Gründe.

Anhang: Die Wandlungen des Geschmacks und der Kritik im Laufe des 18. Jahrhunderts.

Alphabetisches Verzeichnis der Kupferstecher und Radierer des 18. Jahrhunderts:
   1. in Augsburg,
   2. in Nürnberg.

Der deutsche Kupferstich des 18. Jahrhunderts wird im Zusammenhange der Kunstgeschichte meist äusserst gering eingeschätzt. Die norddeutsche Kunst kommt hierbei verhältnismässig besser davon, indem hier eine beliebte Persönlichkeit wie Chodowiecki alle Stimmen auf sich zu vereinigen weiss, während den Süddeutschen durchweg Mangel an feineren künstlerischen Werten und Abhängigkeit von fremden Vorbildern zum Vorwurfe gemacht wird.

Diese Vorurteile haben es bewirkt, dass der süddeutsche Kupferstich der betreffenden Zeit in den einschlägigen Werken meist sehr summarisch abgetan wird.

Bei eingehender Betrachtung ändert sich aber dieses Bild. Gewiss haben die süddeutschen Kupferstecher und Radierer des 18. Jahrhunderts keine internationale Berühmtheit errungen; die gleichzeitige französische Kunst steht mit ihrer durch Tradition gefestigten, durch eingehende Naturbeobachtung aufgefrischten und alle Seiten des Darstellungskreises umfassenden künstlerischen Kraft einzigartig da. Der süddeutsche Kupferstich hat eine mehr lokale Bedeutung: es erheben sich aber nun aus der sehr zahlreichen mittelmässigen Produktion einige eigenartige Künstler, die bei aller lokalen Bedingtheit doch Eigenschaften entfalten, die uns ihr Werk wertvoll machen und näherer Untersuchung würdig erscheinen lassen. Diese Künstler besitzen eine persönlicke Note, die sich vor allem in ihrem sicheren dekorativen Geschmack, in ihrer Begabung für das Ornamentale äussert. Sie besitzen häufig eine grosse urwüchsige Kraft, eine reiche, ja überquellende Erfindungsgabe. So werden sie für Süddeutschland sehr bedeutsam und die vielfachen Einwirkungen des Kupferstichs auf Architektur und Kunstgewerbe legen davon Zeugnis ab.

In einem Zeitalter wie dem 18. Jahrhundert, wo uns die Einheitlichkeit aller Lebensäusserungen, die Vollendung eines allumfassenden Stiles zum letztenmal in der Entwicklung der Kunst entgegentritt, ist das kulturhistorische Moment immer bedeutsam. So ist es interessant, hier zu beobachten, wie die Kunst der Kupferstecher und Radierer immer weitere Kreise zieht: sie erfreut sich einer zunehmenden Popularität, besonders durch den Porträtstich, der in Süddeutschland einen bedeutenden Aufschwung nimmt; dabei tritt ein neues Element, eine spezifisch bürgerliche Kunst auf den Schauplatz. Wie für die damalige Porträtkunst im allgemeinen, so hat auch besonders für den Kupferstich dieses bürgerliche Element eine entscheidende Bedeutung.

Wenn nun im folgenden zum erstenmal der Versuch gemacht werden soll, in zusammenhängender Weise auf die Tätigkeit der Augsburger und Nürnberger Kupferstecher des 18. Jahrhunderts näher einzugehen, so ist wohl zunächst folgende Frage zu beantworten: warum müssen diese beiden alten Kunststädte zusammen genannt werden? Es gab freilich im deutschen Süden noch andere Kunstzentren, wie Mannheim und München. Doch nimmt in den letztgenannten Städten die Kupferstecherkunst unter verschiedenen Einflüssen oft divergierende Richtungen an; die beiden alten Reichsstädte dagegen, durch mancherlei gleiche Bedingungen und Traditionen verbunden, haben so viel Gemeinsames, dass sich direkt von einer „Augsburger Note“ sprechen lässt, die auch für Nürnberg bezeichnend ist. Es lässt sich eine stilistische Verschiedenheit in den Erzeugnissen dieser beiden Städte nicht feststellen; auch kommen häufig Übersiedlungen der Künstler aus einer Stadt in die andere oder Wanderexistenzen vor. Es ist also ganz gut möglich, Augsburg und Nürnberg zusammenfassend zu behandeln. Es wird dabei nicht zu vermeiden sein, dass die bedeutenderen künstlerischen Persönlichkeiten, die Rugendas, Ridinger, Nilson, Haid, Vogel die Hauptaufmerksamkeit beanspruchen, während über die anderen Künstler, als mehr handwerksmässig schaffende Stecher und Radierer, rascher hinweggegangen werden darf.

Die beiden alten süddeutschen Kunstzentren hatten noch im 18. Jahrhundert unter den Nachwirkungen des 30jährigen Krieges zu leiden. So betrug die Einwohnerzahl Nürnbergs im Jahre 1806 nur 25000 Einwohner gegen 40000 im Jahre 1622. Augsburg wurde am Anfange des 18. Jahrhunderts durch den spanischen Erbfolgekrieg, der eine Beschiessung und Belagerung der Stadt zur Folge hatte, noch einmal schwer geschädigt. Doch hat das 18. Jahrhundert in den beiden Städten einen relativ bedeutenden Aufschwung des Kunstlebens hervorgebracht. Dieses zeigt sich besonders in der Entwicklung der Augsburger Kirchen- und Fassadenmalerei. Ernst Welisch sagt in seinem Buch „Augsburger Maler im 18. Jahrhundert“ auf S. 98: „Im 18. Jahrhundert tritt in Augsburg die Freskomalerei und die Kirchendekoration weit in den Vordergrund. Anknüpfend an die Italiener, entfaltet sich eine kräftige, lebensfrische Kunst, die mit Bergmüller und Holzer beginnt und in Matthäus Gündter und Thomas Scheffler gipfelt.“ Um 1740 haben sich in Augsburg bei einer verhältnismässig geringen Bevölkerungszahl an 2000 Leute mit Kunst und Kunsthandwerk beschäftigt (vergl. darüber die Werke von Paul v. Stetten). Die Augsburger Gold- und Silberarbeiter standen in sehr gutem Rufe — wenn sie auch mehr technisch als künstlerisch tüchtig waren — und ihre Kunst hatte zu der der Kupferstecher vielfach enge Beziehungen. Wichtig für das Kunstleben waren auch die Besuche hoher Fürstlichkeiten: so kam 1711 Kaiser Karl VI., 1743 Kaiser Karl VII., 1770 Marie Antoinette, 1782 der Papst Pius VI., 1792 Kaiser Franz II. durch Augsburg; diese Fürstenbesuche hatten einen grosen Zufluss von Fremden zur Folge und regten Maler und Kupferstecher an. Die Maler Georg de Marées, Karl Wilhelm Hamilton, Anton Graff u. a. hielten sich vorübergehend in Augsburg auf. Eine bewusste und verhältnismässig wohlhabende Bürgerschaft machte sich um das Aufblühen der Kunst verdient.

Der Magistrat als solcher tat zwar schon seit langem nichts mehr für die Kunst; doch fand diese eine Heimstätte in den Kunstakademien, die sich neben der Malerei vor allem die Pflege

der Zeichnung und des Kunstgewerbes angelegen sein liessen und auch den graphischen Künsten kräftige Förderung zuwandten.

Die ältere Akademie ist die von Nürnberg.[1]) 1662 als Privatakademie gestiftet, wurde sie etwa von 1699 an als städtische Anstalt anerkannt. Sie hatte ihren Sitz im Katharinenkloster, das Bauamt führte die Oberaufsicht und der jeweilige Baumeister war ihr Protektor. 1716 wurde eine daneben bestehende Zeichenschule eröffnet. Unter den Direktoren der Akademie findet man die Kupferstecher Georg Chr. Eimmart und zwei Mitglieder der Familie Preisler. Unter der Ungunst der Verhältnisse begann die Akademie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Verfall zu geraten.

In Augsburg[2]) gab es gar zwei Akademien — die Augsburger Stadtakademie und das im Jahre 1753 eröffnete Konkurrenzunternehmen, die „Kaiserlich franziscische Akademie". Die Stadtakademie, 1710 als öffentliche Anstalt anerkannt, zählte gleich anfangs den Maler und Kupferstecher Georg Ph. Rugendas zu einem ihrer Direktoren. Ihr Sitz war im Metzgerhause, wo regelrechte Ausstellungen veranstaltet wurden. Der Mangel an Mitteln und die unzureichenden Unterrichtsräume hinderten eine fruchtbare Tätigkeit. Die paritätische Besetzung der beiden Direktorposten, zunftartiger Zwang und Brotneid unter den Künstlern waren Quellen ständiger Missheiligkeiten, bis der verdienstvolle Kunstschriftsteller Paul v. Stetten (geb. 1731), Mitglied des inneren Rats, seine wirksame Tätigkeit begann. Seine Vorschläge zur Aufbesserung der sozialen Lage der Künstler werden vom Akademiedirektor Nilson berücksichtigt; 1780 konstituiert sich eine auf Erweckung und Ermunterung des Kunstfleisses abzielende Gesellschaft, die Hand in Hand mit der Stadtakademie arbeitet. Sie arbeitet mit materiellem Erfolg, gründet 1782 eine Sonn-

[1]) Vergl. darüber G. Schrötter, Die Nürnberger Malerakademie und Zeichenschule, Würzburg 1908.

[2]) Vergl. darüber E. Welisch, Augsburger Maler im 18. Jahrhundert, Augsburg 1901.

tagszeichenschule und von 1783 an verschmelzen beide Anstalten immer enger miteinander. Die Tätigkeit der Akademie wird von Nürnberg aus in ziemlich gehässiger Weise verfolgt. Im Jahresbericht von 1784 verteidigt sie sich gegen die „Nürnberger Quinqaillerie", in der ihr zum Vorwurf gemacht wird, sie bilde Handwerker, keine Künstler aus. Doch ist dieser Vorwurf sicher nur für die letzte Zeit berechtigt.

Die Akademie entfaltete eine nützliche Tätigkeit. Es wurde in ihr „nach dem Leben und Runden bey Licht" und „im Sommer, an Sonn- und Feyertagen, nach grossen Antiken bey Tage" gezeichnet. In der Zeichenschule dagegen wird nur „an Sonn- und Feyertagen, zu Zeiten da nicht Gottesdienst ist" gearbeitet. „Darin wird nach dem Flachen gezeichnet, und nicht nur dazu, sondern auch zu architektischen und perspektivischen Zeichnungen Anleitung gegeben." Die beiden Anstalten besassen ansehnliche Sammlungen von Gipsabgüssen, Kupferstichen, theoretischen Werken, stereometrischen Körpern u. s. w. Alljährlich einmal, und zwar am Osterdienstage, wurden die Arbeiten der Künstler im grossen Saale auf dem Metzgerhause ausgestellt und Prämien verteilt, welche teils vom Magistrat, teils von der Gesellschaft ausgesetzt wurden.[3])

1808 wird zugleich mit der Gründung der Kgl. Akademie der bildenden Künste zu München die Augsburger Anstalt zur Provinzialschule ernannt.

Die „Kaiserlich priv. Franziscische Akademie der Wissenschaften und freien Künste" wird als privates Unternehmen 1753 durch Daniel Herz den Sohn eröffnet. Wir wollen hier nicht den Missgeschicken und zweifelhaften Unternehmungen dieses merkwürdigen Mannes nachgehen,[4]) der die Gründung der Akademie eigentlich nur zur Hebung seines eigenen Kunstverlages unternahm. Nach Erlangung einiger Privilege durch den Kaiser, die freilich oft nur auf dem Papiere standen, und

---

[3]) Vergl. die „Nachrichten an das Augspurgische Publikum, v. d. öffentl. Ausstellung . . . 1782—1813".

[4]) Vgl. Welisch, Augsburger Maler. . . .

nach heftigen Kämpfen mit dem Magistrat löst sich dieses Konkurrenzunternehmen nach 1788 allmählich aus eigenem Antriebe auf.

Die Stellung der Kupferstecher verbesserte sich bedeutend im Laufe des 18. Jahrhunderts, wie überhaupt die aller Künstler. In Augsburg hielten die Kupferstecher darauf, nicht mit den Handwerkern verwechselt zu werden. „Sie sahen sich stets als Künstler einer freien Kunst an und liessen sich mit den gemeinern in keinerlei Verbindung ein.“ Zwar gehörten die Künstler, Gewerbe- und Handwerksleute zum Stand der Gemeinen; doch werden die angesehensten unter ihnen, die keine Handwerker sind, zu den „Graduirten“ gerechnet, d. h. „denen von beyden Stuben gleich geachtet“ (v. Stetten, Beschreibung der Reichsstadt Augsburg ... Augsburg 1788).

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts bildeten sich grössere Kunstverlage, besonders zur Fabrikation von Thesenblättern, und Augsburg wurde in dieser Hinsicht für ganz Deutschland ein bedeutendes Kunstzentrum. „Der Handel mit Augsburger Kunstsachen und Kupferstichen ging fast durch ganz Europa.“ Aus ganz Deutschland wurden Bildnisse nach Augsburg geschickt, um sie in Kupfer zu stechen. In Meusels Miscellaneen 1783 S. 135 heisst es, dass die deutschen Kupferstecher sich meist eigene Pressen zum Drucken ihrer Stiche anschafften, im Gegensatze zu den Franzosen, die bei gelernten Kupferdruckern arbeiten liessen. Nürnberg und Augsburg lieferten aber in Deutschland die besten Abdrücke guter Kupferplatten; Bause (der in Augsburg bei Haid gelernt hatte) holte sich z. B. aus Nürnberg einen Kupferdrucker. Die Herstellung und der Verkauf von gestochenen Porträts, historischen, politischen oder Genreblättern, vor allem aber von Thesenblättern hatte einen ausserordentlichen Umfang. Vor allen anderen ist hier Jeremias Wolf (1673—1724) in Augsburg zu nennen. Eigentlich ein Uhrmacher, schwang er sich bald zum bedeutendsten Kunstverleger auf. Er verlegte zahlreiche kostbare Werke, „sah auf schöne und gute Arbeit“ und „bezahlte dafür ehrlich“. In seinem Verlage erschienen in Augsburg die meisten grösseren

Werke; auf zahllosen Einzelblättern findet man die Bezeichnung „Jeremias Wolff excudit".

Ein anderer bekannter Verleger war Elias Heiss (1660—1731) in Augsburg. Durch seinen Handel mit Schabkunstblättern wurde er ein reicher Mann. Er stand seinem Verlage bis ins 60. Jahr vor, legte sich eine bedeutende Gemäldesammlung an, schwang sich zu äusserlichen Ehren und kaufte sich schliesslich ein Landgut. Neben Wolff und Heiss sind zu nennen die Fortführer des Wolffschen Verlages, Hertel und Johann Balth. Probst, wie auch Engelbrecht und die Brüder Klauber. Im Jahre 1788 nennt Paul v. Stetten 23 verschiedene Kunstverleger in Augsburg, dazu zwei Ausländer.

Auch die Kunstsammlungen nahmen einen bedeutenden Aufschwung. Kupferstichsammlungen waren in Augsburg seit dem Ende des 16. Jahrhunderts entstanden; vordem hatten etwa nur die Fugger sich dafür interessiert. In Augsburg hatten viele angesehene Geschlechter ihre Sammlungen; v. Stetten nennt acht private Gemäldesammlungen in Augsburg. Die Porträtsammlungen der Geschlechter waren berühmt; auch die Predigerbildnisse waren in Augsburg sehr zahlreich, so dass in einer Reisebeschreibung des Anselmus Rabiosus durch Oberdeutschland die Augsburger deswegen sogar lächerlich gemacht wurden. In Nürnberg war vor allem das Praunsche Kunstkabinett auf dem Weinmarkt berühmt. Besonders umfangreich waren die Porträtsammlungen; 1786 hört man von der Versteigerung der schönen, auf 18000 fl. geschätzten Gemäldesammlung des Herrn v. Hagen. Der Kunst- und Buchhändler Penker hatte eine Porträtsammlung von 30000 Stück (1800).

Das steigende Interesse an Kunstdingen musste auch der gesellschaftlichen und finanziellen Stellung der Künstler zugute kommen. So bekommt J. E. Ridinger ausser der Direktorstelle an der Akademie den Ehrenposten eines Beisitzers an dem evangelischen Ehegericht; Johann Jacob Haid wird Beisitzer bei dem Stadtgericht. Es heisst von Wolff, Herz, Heiss und Pfeffel, dass sie sich ein hübsches Vermögen erwarben. Zwar waren die Gehälter nicht hoch: G. M. Preisler bezog als Zeichen-

schuldirektor im ganzen etwa 155 fl. und die Preise der einzelnen Kupferstiche bewegten sich zwischen 1 und 2 fl. Eine Ausnahme machen etwa die Prestelschen Nachbildungen von Zeichnungen, die bis 6 Dukaten und mehr erzielen. Man hört hier schon von der Vernichtung sämtlicher Platten — um der Ausbeutung und Abnutzung vorzubeugen.

Im allgemeinen nimmt aber Wohlstand und Bildung bei den Kupferstechern zu. Die grossen Reisen, die sie unternahmen, deuten jedenfalls darauf hin. Man hört von längerem Aufenthalt der Augsburger und Nürnberger Künstler in den Niederlanden und Italien, von Beziehungen zu Wien und Skandinavien. Mancher dänische, sächsische oder gar russische Hofkupferstecher entstammte den süddeutschen Kunststädten, andere waren Mitglieder der Wiener, Florentiner und Pariser Akademien. Ausser den Brüdern Hainzelmann, die direkt bei Poilly in Paris in die Lehre gingen, suchte so mancher andere die Hauptstadt Frankreichs auf, wo der Kupferstich in technischer Hinsicht damals auf unerreichter Höhe stand. Die Brüder Klauber gingen nach Paris zu Wille, schicken aber ihre Arbeiten zu einer Konkurrenz der Akademie nach Augsburg ein. Ignaz Sebastian Klauber, heisst es, „zog viele Vorteile aus seinem (Willes) vortrefflichen, jedem Deutschen mit patriotischer Gewogenheit offenem Unterricht“. Auch Johann Martin Preisler beteiligt sich mit Wille am Versailler Galeriewerk. Johann Georg Preisler und Verhelst arbeiteten gleichfalls bei Wille; Joh. Justin Preisler hielt sich mit dem Altertumskenner Baron Stosch lange in Rom auf, Rugendas machte eine grössere Reise in Italien u. s. w.

Die literarische Bildung der Kupferstecher zeigte sich in dem Bestreben, aus guten Dichtwerken Vorwürfe zu ihren Zeichnungen zu suchen, so z. B. bei Nilson. Von Joh. Elias Haid heisst es, „er habe angefangen, die Wünsche deutscher Patrioten zu erfüllen, dass unsere deutschen Künstler nicht ewige Nacharbeiter der Franzosen seyen, sondern vielmehr wie diese an Original-Gemählden ihre Kunst üben möchten“.[5])

[5]) Vergl. v. Stetten S. 252.

J. E. Haid schenkte der Akademie treffliche Bücher und Abbildungswerke, die Preisler, Bergmüller u. a. geben kunsttheoretische Schriften heraus. Das Zeichenbuch des Joh. Daniel Preisler (1666—1737) war sehr bekannt und wurde sogar ins Russische übersetzt. Es wird von regelmässigen Zusammenkünften, von Unterhaltungen über Kunstfragen u. s. w. berichtet. Der Schriftsteller und Künstler Joh. Caspar Füssli (1706 –1782) kommt aus Zürich nach Nürnberg, um Kupezky zu sehen („er brannte vor Verlangen"). Er wohnt bei ihm und sie kommen mit dem alten Hirschmann und dem Direktor Preisler alle Wochen bei Kupezky zusammen. „Niemals ist mit mehr Gründlichkeit von der Kunst gehandelt worden, als in dieser Gesellschaft." Nach 18 Monaten geht Füssli dann nach Augsburg und wird dort von Rugendas und Ridinger „mit offnen Armen empfangen"; mit dem letzteren entwickelt sich eine „genaue Freundschaft" und ein reger Briefwechsel. Später schreibt dann Füssli die Biographien Rugendas' und Kupczkys.[6])

Was die juristische Stellung der Kupferstecher anbetrifft, war die Frage des künstlerischen Eigentums weit davon entfernt, geregelt zu sein; wenn die süddeutschen Kupferstecher auch darunter litten, so haben sie doch ihrerseits aus dieser Lage wacker Profit geschlagen — die vielen Nachstiche nach Chodowiecki, Boucher u. a., die zumeist in der Werkstatt der Haids entstanden, beweisen es. Erst 1786 erscheint in Preussen die Verordnung über den Schutz des künstlerischen Eigentumsrechtes.

Eine typische Erscheinung für diese Zeit ist das häufige Auftreten von ganzen Künstlerfamilien. So gibt es in Augsburg die Familien Haid, Rugendas, Wolffgang, in Nürnberg die v. Bemmel, Preisler, Dietzsch, von denen die der Bemmels nicht weniger als 13 in der Kunst tätige Mitglieder zählt. Es vererbte sich so der künstlerische Beruf (zuweilen gleichzeitig der Kunstverlag) vom Vater auf den Sohn — freilich nicht immer das Talent.

[6]) Vergl. Meusels Misc. 1784 S. 5, Heft 19.

Kupferstich und Radierung bis 1740.

Der allgemeine Niedergang der deutschen Kunst im 17. Jahrhundert war auch auf den Kupferstich nicht ohne Folgen geblieben. Mit einer bedeutenden Verminderung der Produktivität ging eine wachsende Abhängigkeit von fremden Vorbildern Hand in Hand. Die früher so starke nationale Eigenart war verkümmert und musste nun fremdländischen Einflüssen weichen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts überwog der niederländische Einfluss; um 1700 kreuzen sich, zumal in Süddeutschland, italienische und französische Einflüsse, bis dann der letztere die Oberhand gewinnt und seine Herrschaft das ganze 18. Jahrhundert hindurch behauptet. Lag nun das Schicksal der deutschen Grabstichelkunst fast überall sehr im argen, so sind doch Augsburg und Nürnberg erfreuliche Ausnahmen — hier haben Kupferstich und Radierung das ganze 18. Jahrhundert hindurch eifrige Pflege erfahren. Wie die neuen Elemente des Rokoko vor allem in Süddeutschland aufgenommen und verbreitet worden sind, so hat auch der Kupferstich dieser Zeit in den süddeutschen Städten eine Heimstätte gefunden. Es kommen hier Mannheim, München, Augsburg und Nürnberg in Betracht. Die beiden letztgenannten Städte leisten vor allem Bedeutendes im Ornamentstich, in der Porträtkunst und in der Illustration (wo der Holzschnitt, wie überall, nun vollkommen verdrängt wird). Was die Sujets anbetrifft, so ist gegenüber der höfischen Kunst der Franzosen mit ihrem weiten Darstellungskreis eine grosse Einschränkung unverkennbar. Doch hat dafür hier die graphische Kunst, speziell die Radierung, tiefergehende Beziehungen zum bürgerlichen Leben der Städte; ja, man kann sagen, sie wurzelt, wo sie am besten ist, in den bürgerlichen Anschauungskreisen. Ein Ridinger, ein Nilson sind dafür die besten Beispiele.

Im Anfang des 18. Jahrhunderts lassen sich verschiedene Strömungen beobachten. Es ist nur ganz natürlich, dass die Art des 17. Jahrhunderts noch ziemlich lange fortwirkt. An Merian und seine illustrierte Länderbeschreibung knüpfen die

grossen Kupferstichwerke an, die im Verlage Jer. Wolffs in Augsburg, Christoph Weigels in Nürnberg u. a. erscheinen. Es sind grosse Compendien historischen, geographischen und topographischen Inhaltes. Insofern als die Zeichnungen dazu meist von Architekten oder Ornamentisten gefertigt worden sind, gehören sie nicht eigentlich in den Rahmen dieser Arbeit. Die Stecher, die daran mitarbeiten, leisten gute, exakte, doch ziemlich handwerksmässige Arbeit. Am „Fürstlichen Baumeister“ [7]) von Paulus Decker, seit 1711 in Augsburg erschienen, arbeitet eine ganze Anzahl mittelmässiger Augsburger Stecher: J. A. Corvinus, M. Engelbrecht, A. A. Friderich, J. J. Kleinschmid u. a., deren Namen bei dergleichen Werken noch häufig begegnen. Dieselben kommen auch für die damalige Buchillustration in Betracht. Unter diesen Stechern lässt sich keine Scheidung nach ihrer Individualität durchführen; es kann nur festgestellt werden, dass damals in Augsburg ein ganzer Stab von Stechern vorhanden war, der den bescheidenen künstlerischen Intentionen des Zeichners (gleichviel ob Architekten, Ornamentisten oder Möbelzeichners) nachkommen konnte. Was aber damals an exakter und tüchtiger Arbeit in der Illustration wissenschaftlicher und kunstgewerblicher Werke geleistet worden ist, steht technisch sehr hoch.

Im „Fürstlichen Baumeister“ kreuzt sich schon der französische Einfluss mit dem italienischen. Sind die grossen Festsäle u. s. w. mehr im italienischen Geschmack gehalten, so zeigt sich in der Innenausstattung namentlich der kleinen Gemächer deutlich der Einfluss Jean Bérains und seiner Grotesken. Derselbe Einfluss ist zu beobachten an der ornamentalen Ausgestaltung der „Repräsentatio Belli ob successionem in Regno Hispanico“, P. Decker inv. et del., bei Jer. Wolffs Erben nach 1714 erchienen. In reicher ornamentaler Umrahmung mit Medaillons, die zum Teil wieder selbständige radierte Szenen aufweisen, sind hier Episoden aus dem spanischen Erbfolgekrieg, wie Schlachten, Belagerungen u. s. w., dargestellt. Aus

[7]) 57 Bl. davon herausgegeben von R. Dohme, Berlin 1885.

den 40er Jahren stammt das „Laconicum Europae Speculum“, seit 1736 bei Martin Engelbrecht in Augsburg erschienen. Hier zeigen die ersten Blätter noch ausgesprochene Régence-Ornamentik, während auf dem letzten (zehnten) Blatt sich schon der Rocaillestil ankündigt; dieses Blatt ist offenbar nach 1740 erschienen, dem Zeitpunkt, wo der Stilumschwung sich bemerkbar zu machen beginnt.

Eine umfangreiche Tätigkeit entfalteten im Anfang des 18. Jahrhunderts die Augsburger und Nürnberger Ornamentstecher. Bei den Verlegern Jer. Wolff, Martin Engelbrecht und Joh. Georg Hertel in Augsburg, Joh. Chr. Weigel in Nürnberg erscheinen sowohl Ausgaben und Kopien der französischen Ornamentisten (le Pautre, Toro, Jean Bérain), als auch selbstständige Erfindungen deutscher Zeichner. Die Bedeutung dieser Ornamentstiche für die Architektur, die Innendekoration und das Kunstgewerbe war eine sehr grosse; in ganz Deutschland waren diese „Augsburger“ Stiche verbreitet. Da die Stecher aber doch meist nur die Erfindung der Ornamentzeichner reproduzierten, gehören sie eigentlich nicht in den Bereich dieser Arbeit, sondern vielmehr zur Stilgeschichte des Barocks und Rokoko. Es folgen hier die bedeutendsten selbständigen Ornamentstecher.[5]) Joh. Leonhard Eysler, um 1720 in Nürnberg, hat barocke Laub- und Bandwerkmotive in seinen Werken ausgebildet. Das „Frantzösische“ oder, wie es damals auch genannt wurde, „Romanische“ Laubwerk wird von zahllosen Ornamentstechern in vielen Variationen verarbeitet; sie sind reich an phantastischer, oft überquellender Erfindungsgabe. Die in vielen Stichen verbreiteten Entwürfe Joh. Jacob Schüblers (1690—1741 in Nürnberg) bewegen sich in der Formenwelt Jean Bérains. Diese Stilrichtung bleibt bis um 1740 die herrschende.

Unter dem Einflusse Cuvilliés', dessen Ornamentstiche von 1738 ab in München zu erscheinen beginnen, akzeptieren dann

[5]) Vergl. den Katalog der Ornamentstiche des Berliner Kunstgewerbemuseums, Berlin 1894. — Guilmard, Les Maîtres ornemanistes, Paris 1881.

die Augsburger Künstler den eigentlichen Rokoko- oder Rocaillestil. Bei Gottfried Bernhard Göz (1708—1774 in Augsburg) sind noch Übergangsformen zu beobachten; doch geht er dann allmählich zum reinen Rokoko über. Zu den hervorragendsten Ornamentisten dieser Periode gehören Joh. Gottfried Haid (1710—1776), Joh. Esaias Nilson (1721—1788) und Franz Xaver Habermann (um 1750), sämtlich in Augsburg. Von Nilson wird später die Rede sein; es sei hier nur kurz Habermanns gedacht, als einer der fruchtbarsten und originellsten deutschen Rokokokünstler. Habermann verfügt über eine reiche, vielfach ungezügelte Erfindungsgabe. Seine zahlreichen Ornamentstiche sind in gewissem Sinne bezeichnend für das deutsche Rokoko überhaupt. Die wilde Bewegung und Kräuselung der Linie, die überwuchernde Häufung der Ziermotive, die bis zum äussersten gehende Biegung eines jeden Gliedes ist reizvoll, lässt aber oft die Einheitlichkeit, den Blick für das Ganze vermissen; eine weitere Steigerung der Muschelmotive erscheint ausgeschlossen. Den Übergang zum Louis Seize vermittelt dann Nilson, in dessen späteren Arbeiten die klassizistischen Einwirkungen deutlich zu spüren sind. Für diese spätere Zeit sind dann die Ornamentstiche G. F. Riedels (1724—1784), der auch in Meissen und Ludwigsburg Entwürfe für Porzellanfiguren gemacht hat und sich einige Zeit in Augsburg aufhielt, typisch. Die Tätigkeit der Ornamentstecher nimmt gegen Ende des Jahrhunderts bedeutend ab, zugleich mit dem allgemeinen Verfall der Grabstichelkunst.

Neben dem illustrativen und ornamentalen Stich blühte in Augsburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders die Thesenfabrikation. Schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts war Augsburg ein Hauptverlagsort für die Thesenblätter, die von hier aus in grossen Mengen durch ganz Deutschland und Österreich verbreitet wurden. Die von den Doktoranden aufgestellten Thesen wurden auf plakatförmige Blätter gedruckt und mit ornamentalen und allegorischen Umrahmungen versehen. Die Verleger, unter denen Jer. Wolff und Elias Heiss in erster Reihe stehen, beschäftigten eine Menge von Kupfer-

stechern, hauptsächlich aber Schabkünstlern: diese letztere Technik schien für diesen Zweck besonders geeignet, da sie ein rascheres Arbeiten ermöglichte. Die Schabkunst, die ursprünglich eine Dilettantenkunst gewesen war, hatte am Anfange des 18. Jahrhunderts eine ausserordentliche Verbreitung gefunden. Einerseits war sie für die Wiedergabe spezifisch malerischer Wirkungen besser geeignet und andererseits konnten hier auf rein mechanischem Wege Lichteffekte erreicht werden, die der Kupferstecher oder der Radierer nur bei sorgfältigster Arbeit und mit Aufbietung aller Mittel darstellen konnte. Die Thesenblätter sind meist in recht handwerksmässiger Weise hergestellt, zeugen aber fast durchweg von gutem ornamentalem Geschmack. Wie sehr man freilich manchmal die Grenzen verkannte, die der graphischen Kunst gesteckt sind, zeigt z. B. ein Schabkunstblatt der Brüder Klauber, das einen Umfang von 117 zu 68 cm hat; dieses Format musste notwendigerweise zu einer Verflachung der Ausdrucksmittel führen. Man klebte zuweilen 6—8 Bogen aneinander, um Stücke von besonderer Grösse zu erhalten. „Diejenigen, die dieser Kunst ergeben waren", sagt P. v. Stetten, „hatten die Menge Bestellungen, sie verfertigten auch dergleichen zum voraus (!), und befanden sich sehr wohl dabey, denn es kamen in der That grosse Summen Geldes durch diese Arbeit in die Stadt, aber es arbeiteten auch die geschicktesten Künstler daran, die von den Verlegern gut bezahlet wurden. In neuerer Zeit (1765) sind diese Theses in etwas aus der Mode gekommen und heut zu Tag werden sie nicht mehr so sehr gesucht." Zur Zeit des alles beherrschenden Rocaillestils mussten auch die Thesenblätter sich in ein kokettes modernes Gewand kleiden, was dann häufig mit ihrem meist theologischen Charakter in merkwürdiger Weise kontrastiert.

Im Porträtstich beginnt seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts der französische Einfluss sich immer stärker bemerkbar zu machen. Der hohe Aufschwung, den der französische Kupferstich mit Edelinck, Nanteuil und späterhin Drevet genommen hatte, konnte auf die deutsche Kunst nicht ohne Eindruck bleiben. Es war vor allem die technische Vervollkommnung,

die Gediegenheit der Arbeit, um deretwillen die deutschen Stecher nach Paris gingen.

So begeben sich aus Augsburg die Brüder Hainzelmann in frühem Alter nach Paris zu François de Poilly (1622–1693) in die Lehre.[9]) Elias Hainzelmann (1640–1693) übernimmt in seinen Porträts die Art seines Lehrmeisters, der übrigens auch Edelinck zu seinen Schülern zählte. Das „faire brillant", das Edelinck bei ihm erworben,[10]) wird nun auch ein Vorzug des Augsburger Stechers; er kehrt in seine Heimatsstadt zurück (während sein Bruder Johann nach Berlin geht) und macht hier zugleich mit Bartholomäus Kilian (1630–1696) die erworbenen Kenntnisse geltend.

Elias Hainzelmann hat eine grosse Anzahl Augsburger Standespersonen porträtiert. Seine Bildnisse, von ungleicher Qualität, gehen in Form und Technik auf François de Poilly zurück. Es ist im allgemeinen die Art Edelincks und Nanteuils. In ovaler Steinumrahmung hebt sich von einfach schraffiertem dunklem Hintergrund das Brustbild des Dargestellten ab. Die Strichführung ist anfangs noch zaghaft, später aber klar und bestimmt. Die Locken der Allongeperrücke sind mit ineinandergreifenden halbkreisförmigen Strichen gegeben, das Gesicht ist kräftig modelliert; das Auge ist gut durchgebildet, das Weiss in konzentrischen Kreislinien ausgeführt; die Gesichtsfläche ist mit kleinen keilförmigen Ritzern, die Lippen sind mit scharfen Kreuzlagen plastisch herausgearbeitet. Was nun die Charakterisierung der verschiedenen Stoffe und ihrer Oberflächen anbetrifft, so hat Hainzelmann noch kein System ausgebildet; die Strichführung bleibt sich überall ziemlich gleich, so dass die eigentliche Stoffwirkung, wie sie in Frankreich Drevet erreichte, noch ausbleibt. In der eben geschilderten Technik arbeitet nun eine ganze Anzahl von Augsburger und Nürnberger Bildnisstechern.

---

[9]) Vergl. darüber Näheres bei P. v. Stetten, Erläuterungen . . . Augsburg 1765, S. 183.

[10]) Henri Delaborde, La gravure, p. 200.

Unter allen Augsburger Stechern der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ragt aber Rugendas (1666—1741) als origineller Künstler am meisten hervor. Durch seine Vielseitigkeit und die Einwirkungen auf seine Umgebung ist er einer näheren Betrachtung wert. In den neueren Handbüchern wird er meist nur flüchtig behandelt; Kristeller wirft ihm „verletzende Materialität des Stiles und eine grosse Eintönigkeit der Motive“ vor.

Georg Philipp Rugendas ist am 27. November 1666 als Sohn eines Uhrmachers in Augsburg geboren, gehört also zum Teil noch dem 17. Jahrhundert an.[11]) Beim Maler Isaac Fisches ging er in die Lehre und übte sich früh in Pferde- und Schlachtenbildern. Es wird mitgeteilt, dass Rugendas Pferdestellungen nach der Natur studiert habe und den grössten Teil seiner Zeit auf den Exerzierplätzen der Kavallerie, Schlachtfeldern, Reitbahnen, Weideplätzen und Stutereien zugebracht habe. In Meusels Archiv (1803, S. 83) heisst er „ein wahres Lexikon für den Pferdezeichner“. Nach der in Füsslis Biographie zuerst aufgestellten Behauptung nennen alle späteren Biographen die Maler Bourguignon, Lembke (aus Nürnberg) und Tempesta als Rugendas' Vorbilder, doch ist es unbestreitbar, dass daneben auch ein gründliches Naturstudium die Basis seiner künstlerischen Entwicklung gebildet hat.

1688—1692 war Rugendas in Wien. Seine Vorliebe war gleich anfänglich dem Kupferstich gewidmet gewesen, doch hinderte ihn eine Fistel an der rechten Hand lange daran. 1692 geht Rugendas auf 14 Monate nach Venedig, 1693 nach Rom, wo er Ruinen und Antiken mit grossem Fleiss zeichnet, die Akademie besucht und unter die sogen. Bande der Künstler unter dem Namen „Schild“ aufgenommen wird. Nach dieser Bildungsreise, die auf ihn nicht ohne Einfluss bleibt, kehrt Rugendas nach Augsburg zurück, wo er sich 1695 niederlässt.

[11]) Vergl. J. K. Füssli, Leben des G. Ph. Rugendas und Joh. Kupezky, Zurich 1758. — Meusel, Archiv für Künstler u. Kunstfreunde 1803, 1. Heft. 1808, 3. Heft. — Archiv für die zeichnenden Künste 1866, 12., S. 101—120. — H. Graf Stillfried, Leben und Kunstleistungen des Malers und Kupferstechers G. Ph. Rugendas, Berlin 1879.

1697 verheiratet er sich mit der „unbemittelten, aber trefflichen Jungfrau Anna Barbara Haid“ — (die verschiedenen Künstlerfamilien in Augsburg heirateten häufig untereinander). 1698 gibt Rugendas die ersten radierten Blätter bei Jer. Wolff heraus. Es geht ihm anfangs herzlich schlecht — seine Bilder und Stiche finden wenig Anklang, er leidet unter Krankheit und zerrütteten Vermögensverhältnissen. Dazu kommt nun noch die Belagerung und Beschiessung Augsburgs durch die Bayern und Franzosen (1703), wobei sein an den Festungswerken gelegenes Haus in Flammen aufgeht! Er kommt bei hilfsbereiten Freunden unter; viele seiner Werke gehen aber bei dieser Katastrophe verloren. Rugendas verzweifelt nicht, sondern benutzt die wechselvollen Kriegszeitläufte dazu, um sein bestes Werk zu schaffen: die vorzüglichen Blätter der Belagerung Augsburgs. 1710 wird Rugendas der erste protestantische Direktor der Malerakademie. Bezeichnend für die damalige Lage der Kunst in Augsburg ist es, dass Rugendas in diesen Jahren einmal 50 Bilder in Paris durch einen Herrn Müller „unter dem Wert“ verkaufen lässt. Um seine zahlreiche Familie zu erhalten, betätigt sich Rugendas in allen Techniken, besonders auch mit der einträglichen Fabrikation von Thesenblättern in Schabkunst, zusammen mit seinen Söhnen Georg Philipp und Jeremias Gottlob. Um 1723 war Johann Elias Ridinger sein Schüler. Nach 20jähriger Unterbrechung greift der nun 70jährige Künstler auch wieder zum Pinsel. „Er warf ihn,“ heisst es, „am ersten Tag wieder zum Fenster hinaus; als er aber am folgenden Tag wieder versuchte, rief er fröhlich einem seiner Söhne zu: ich habe doch nichts vergessen, ich bin noch Rugendas!“ Ein Schlaganfall machte seinem arbeitsreichen Leben am 9. Mai 1741 ein Ende.

Diese Arbeit hat sich nicht mit dem Maler, sondern nur mit dem Kupferstecher zu beschäftigen. Als solcher hat Rugendas die Zeichnungen zu seinen Stichen und Schabkunstblättern durchweg selbst geliefert; in München und Berlin haben sich einige seiner Zeichnungen erhalten. Es sind Kampfszenen, Soldaten- und Reiterstudien mit Blei, Rötel und Tusche.

Ein tüchtiges Können spricht sich in ihnen aus — eine saubere und flotte Zeichnung, die zuweilen sehr pikant wirken kann. Meist setzt er in landschaftliche Veduten Gruppen von vielen bewegten Figuren, die als Flecke in der Komposition sehr reizvoll sind. Die „bühnenmässige Wirkung“ des Tempesta, von der Kristeller spricht, hat Rugendas übernommen. Es sind Kämpfe von leidenschaftlicher Bewegtheit. Da sieht man fliegende Mähnen und flatternde Fahnen; Arme strecken sich krampfhaft aus, Fäuste ballen sich und die Beine eines gefallenen Pferdes recken sich gespenstisch in die Luft. Es ist viel vom Pathos der italienischen Schlachtenmaler darin: Rugendas hatte zuerst durch seine Reise nach Wien, dann durch seinen Aufenthalt in Italien mannigfache italienische Anregungen erfahren. Aber auch ein gutes Stück eigener Beobachtung kündet sich an, zu der Rugendas in den damaligen bewegten Zeiten die beste Gelegenheit hatte.

Nach diesen Zeichnungen hat Christian Rugendas, ein Sohn des Künstlers, seine Mezzotintoblätter geschabt, in denen der Charakter der Originale am besten wiedergegeben ist.

Die bedeutendsten eigenen Kupferstiche des G. Ph. Rugendas sind die sechs Blätter der Belagerung Augsburgs; sie gehören zum Besten, was in Augsburg im 18. Jahrhundert produziert worden ist. Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts entstanden, klingen diese Blätter in der Technik noch stark an das 17. Jahrhundert an. Es sind ursprünglich Ätzdrucke, die später kräftig und saftig mit dem Grabstichel überarbeitet worden sind. Die Szenen aus der mit grossem Aufwand an Menschen und Belagerungsmaterial unternommenen Beschiessung von Augsburg sind lebendig und anschaulich geschildert; man merkt, dass der Künstler bei den Ereignissen zugegen war.

Grosszügige Komposition, geschickte Tiefenwirkung und eine entwickelte Technik — das sind Rugendas' Vorzüge. Er arbeitet mit einem klaren, energischen Strich, hebt alles Wesentliche gut heraus und erzielt in seiner kühlen Prägnanz eine elegante Wirkung. Meist liegt die Stadt Augsburg mit ihrer

charakteristischen Silhouette im Hintergrunde; davor eine bewegte Gruppe. Licht und Schatten sind treffend akzentuiert; zuweilen stellt er wirkungsvoll dunkel schraffierte Gestalten gegen einen hellen Hintergrund. Im Figürlichen ist Rugendas sehr geschickt, auch die Pferde gelingen ihm gut, vielleicht mit Ausnahme der etwas unnatürlich starren Augen.

In Kupferstich hat Rugendas ausserdem noch verschiedene Serien von Reiterszenen geliefert. Am besten sind die „Diversi Pensieri . . .“ (8 Bl.) und die 6 Bl. Reitergruppen, nach Naumann[12]) aus derselben Zeit wie die grossen Blätter der Belagerung.

Es gibt von Rugendas dem Älteren mehr eigene Schabkunstblätter, als Kupferstiche und Radierungen. Bei Naumann sind im ganzen 124 Bl. angeführt. U. a. hat Rugendas ein überlebensgrosses Bildnis Kaiser Karl VI. aus acht Schabkunstplatten zusammengesetzt. „Die verschiedenen Chargen der Reiterei“ (8 Bl.) zeigen als Beispiel, dass der Künstler in der Beherrschung der neuen Technik noch nicht ganz sicher ist. Es sind Einzelgestalten von Reitern auf wild dahinsprengenden Pferden; der braune Ton der Blätter fügt sich dem Gegenstande — den bewegten Kriegergestalten und dem düsteren Schlachtenhimmel — ganz gut an. Es ist eine gewisse Weichheit in diesen Blättern, die sonst in Augsburg selten ist. Manchmal geht diese weiche Behandlung allerdings zu weit, indem der Künstler die flauen Licht- oder Schattenmassen mit scharfen radierten Konturen umziehen muss, um sie gegeneinander abzuheben. Auch für die Innenmodellierung (z. B. bei Haaren und Blättern) greift er zuweilen zur Radierung. Gute Schabkunstblätter von Rugendas sind die grossen „vier Tageszeiten“. Der Aufbruch eines Offiziers am Morgen, wo die langen Schatten und das fahle Licht den Eindruck der Morgendämmerung vermitteln; die Mittagseinkehr im Gasthaus, die Ankunft in der Herberge am Abend und die Reiter in der Nacht (wo jedoch trotz Aufbietung aller Mittel eine Elsheimersche Stimmung nicht erreicht wird) — das

[12]) Vergl. Archiv für die zeichnenden Künste. 1866. 12.

ist alles anschaulich geschildert. Die dekorative Wirkung in diesen Blättern ist immer gut und geschlossen.

Der erste Sohn des Künstlers, Georg Philipp Rugendas der Jüngere (1701—1774) hat sich auch mit Schabkunst beschäftigt; er ist aber durchaus unbedeutend: seine Kriegs- und Jagdszenen lassen um so mehr das Verdienst Ridingers glänzen, als sich dieser um dieselbe Zeit mit analogen Themen beschäftigte.

Der zweite Sohn, Johann Christian Rugendas (1708 bis 1781) steht bedeutend höher. Seine zahlreichen Schabkunstblätter kommen im Charakter den Zeichnungen des Vaters am allernächsten. Joh. Chr. Rugendas arbeitete seine Schlachtszenen nach Kompositionen des Vaters mit einer eigenen Technik. Die Umrisse sind radiert und die Innenschattierung mit Schabkunst überarbeitet; durch eine zweite Schabkunstplatte kommt die Ockertönung hinzu und das Ganze wird noch mit Weiss gehöht. Die Schlachtszenen (84 Bl. bei Stillfried[13]) haben verschiedenes Format; sie sind in vielfiguriger Komposition geschickt angelegt. Die Pferde und Menschen sind summarisch, aber flott gezeichnet. Dunkel und Hell wirkungsvoll kontrastiert. Auf dem Gesicht der Hauptperson, auf Hals oder Kruppe der Pferde blitzen die weiss aufgehöhten Lichter, die äusserst lebendig wirken. Das Skizzenhafte, das den Blättern eigen ist, gibt ihnen einen besonderen Reiz; der Künstler hat hier, indem er die Mittel der Schabkunst voll ausnutzt, dem Material eine gute Wirkung abgewonnen.

Inhaltlich betrachtet spiegelt sich in diesen Blättern plastisch die aufgeregte Zeit vom Anfang des Jahrhunderts mit all ihrem Kriegselend. In einfachen, grossgesehenen Landschaften bewegen sich Soldaten zu Pferd und zu Fuss, Marketenderinnen, Panduren, Türken und Bauern zwischen Tempelruinen und brennenden Dörfern. Ist gerade keine Schlacht dargestellt, so sieht man Wegelagerer, die friedliche Reisende ausplündern; ein Hauch Callotscher Stimmung liegt darüber.

---

[13]) Vergl. H. Graf Stillfried, Leben ... d. G. Ph. Rugendas, Berlin 1879.

Nach Rugendas dem Älteren haben viele Augsburger Künstler gearbeitet, wie J. A. Friedrich, J. A. Corvinus, Martin Engelbrecht, Joh. Jacob Kleinschmidt, Albrecht Schmidt, G. D. Nessenthaler, Joh. Böcklin, G. C. Bodenehr. Es sind gleichfalls Reiterszenen und Schlachten; die besten Blätter stammen von Jacob Andreas Friedrich. Wie beliebt die Reiterkämpfe und Schlachtszenen des Rugendas seiner Zeit waren, zeigt der Umstand, dass nach seinen Stichen sogar kleine Gemälde auf Meissner Porzellan verfertigt wurden.[14])

Kupferstich und Radierung im Rokoko. 1740—1770.

Zu Rugendas' Schülern gehörte Johann Elias Ridinger. Ein Teil von den Eigenschaften des Lehrers, die Liebe zur Natur- und Tierwelt, sollte auf ihn übergehen. Er ist eine der liebenswürdigsten Gestalten des deutschen Rokoko. Sein Lebensgang (1698—1767) ist in gewissem Sinne typisch und daher näherer Betrachtung wert.[15])

In Ulm 1698 geboren, begeistert sich der Knabe an den Werken Sandrarts und beschliesst, heimlich nach Italien zu fliehen. Doch er kommt nicht weit: schon in der ersten Herberge kostet die Suppe zwölf Kreuzer, so dass er sich bedenkt und „noch vor dem Torschliessen" in Ulm wieder zurück ist. Nachdem er seine Lehrzeit beendet hat, beklagt er sich beim Lehrmeister, „dass er zwar nun freygesprochen sey, aber dennoch nichts erlernet habe". Das missfällt natürlich dem Lehrmeister und er sagt dem Knaben, er könne immer dahin gehen, wo er mehr zu erlernen gedächte. Angelockt

[14]) Vergl. Brüning, Porzellan, Berlin 1907, S. 70.

[15]) Vergl. Thienemann, G. A. W., Leben und Wirken des unvergleichlichen Tiermalers und Kupferstechers Joh. E. Ridinger, Leipzig, 1856. Nachträge: Archiv für die zeichnenden Künste. 5. 1859. S. 140—61. Zweiter Nachtrag 7. 1862. S. 255—62.

von dem Ruhme Augsburgs, zieht er in diese Stadt, wo er bei einem zünftigen Maler, Joh. Falch lernt, „der auf Hamiltonische Art Disteln, Schlangen, Insekten malte“. Ridinger macht Tierzeichnungen, durch die der Kurbrandenburgische Gesandte Graf Metternich auf ihn aufmerksam wird und ihn auf drei Jahre zu sich nach Regensburg einlädt. Hier hat Ridinger Gelegenheit, Jagden in grossem Stile zu beobachten. Hierauf kehrt er nach Augsburg zurück, nimmt Unterricht bei Georg Ph. Rugendas und besucht die Akademie. 1723 verheiratet er sich mit der Witwe eines Malers. Er arbeitet sehr eifrig; und „wenn der Tag zu kurz dazu war, so musste solches die Nacht ersetzen“. Jetzt verlegt er sich auf den Kupferstich und die Radierung und eröffnet auch einen Kunstverlag. Seine Arbeitslust und Bescheidenheit werden allgemein anerkannt. Der Pariser Wille schreibt von ihm: „er bewundere ihn mehr, da er Italien nicht gesehen und so gross geworden, als er ihn bewundern würde wenn er es gesehen hätte und grösser geworden wäre“ (sic!). Ridinger blieb seiner Jagdleidenschaft sein ganzes Leben hindurch treu. „Er machte Besuche bei seinen Bekannten auf dem Lande und schlich in Wäldern und Feldern dem grossen und kleinen Wild sowohl als dem Federvieh nach, nur um sie anzusehen. Er setzte die Beschäftigung über seine männlichen Jahre hinaus fort und hielt diese Stunden vor eine der vergnügtesten seines Lebens.“ Erst spät dachte man daran, ihn mit äusseren Ehrenbezeugungen zu bedenken: 1757 wurde er zum Assessor des evangelischen Ehegerichts, 1759 zum Direktor der Malerakademie erwählt. Am 10. April 1767 starb Ridinger. Seine beiden Söhne Martin Elias (gest. 1780) und Johann Jakob (gest. 1784) setzten seinen Kunstverlag fort.

Das Werk Ridingers umfasst nach dem von Thienemann mit Sorgfalt zusammengestellten Katalog 1435 Blätter in etwa 20 grösseren Folgen.

Eine der wichtigsten Folgen ist das grosse Werk „Die Betrachtung der wilden Thiere, mit beygefügter vortrefflicher Poesie des Hoch-berühmten Herrn Barthold Heinrich Brockes“ 1736. Das Motto heisst:

„Wir beschreiben alle beyde,
Gott zur Ehr, und uns zur Freude,
Das so schöne Welt-Gebäude
Ich mit Dinte, du mit Kreide.“

In den 40 Blättern beginnt Ridinger mit seinen Lieblingen, den Hirschen und widmet ihnen die Mehrzahl der Tafeln, um dann zu anderen Tieren, Wölfen, Füchsen, Wildschweinen u. s. w. überzugehen. Die Tiere sind in den verschiedensten Situationen dargestellt: verfolgt und verwundet, den Bast abstreifend, brünstig u. s. w. Der Schauplatz ist meist dichter Wald mit Gestrüpp und buschigem Unterholz. Ridinger schildert in diesen grossen Blättern, die wohl sein Bestes darstellen, die Tierwelt treffend und natürlich. Das Verschwiegene, Dämmernde, Heimliche des Waldes, das plötzliche Auftauchen eines Reiters oder eines flüchtenden Tieres — das ist alles gut erfasst und gibt jedem Blatte eine eigene Stimmung. Es kommen bei Ridinger auch nächtliche Szenen vor; einmal sieht man einen Regenbogen.

Eingehend ist die Charakterisierung. Ridinger hat viel Verständnis für die Struktur eines Baumes — die Unterscheidung des Baumschlages in Eiche, Tanne u. s. w. ist sehr deutlich ausgesprochen. Die glatte Haut der Pferde, das zottige Fell der Wölfe bildet er ausgezeichnet; besonders gut trifft Ridinger den Glanz des Rehfelles, das er mit unendlich vielen kleinen Strichen darstellt.

So kann man ihm das Lob eingehender Stoffcharakteristik nicht versagen.

Es folgt nun eine Reihe von Jagd- und Tierdarstellungen, die dieses Thema in allen Tonarten variieren: die Fangarten der wilden Tiere, die verschiedenen Begebenheiten der Jagd, Abbildungen einzelner merkwürdiger Tiere, Reitschulen, Fabeln aus dem Tierreiche u. a. m. In acht grossen Blättern stellt Ridinger, als Illustration zu Brockes Gedichten das Paradies dar — eine erwünschte Gelegenheit für ihn, einmal alle nur erdenklichen Tiere aufmarschieren zu lassen. Das ihm Naheliegende gibt Ridinger gut wieder; exotische Tiere, wie Löwen

und Panther oder ferner liegende Aufgaben, wie die Schilderung des Hochgebirges, gelingen ihm nicht.

Einzeln auf die verschiedenen Folgen einzugehen, wäre bei ihrer Gleichartigkeit bedeutungslos. Es lässt sich auch keine bedeutende Entwicklung konstatieren: schon 1736, bei der Ausführung des oben erwähnten Werkes ist Ridinger im Besitz einer geschickten Radiertechnik, die sich im Laufe der Zeit nicht mehr ändert.

Seine Verdienste mögen daher zusammenfassend behandelt werden: Ridinger hat sich, inmitten der Unnatur und Künstlichkeit seiner Zeit, frische naive Freude an der realistischen Darstellung der Natur gewahrt. Durch ihn bekommt man eine anschauliche Vorstellung von den grossartigen Jagden, die im 18. Jahrhundert besonders an den Höfen der Fürsten Mode waren. So ist vor allem das kulturhistorische Verdienst Ridingers nicht zu gering anzuschlagen.

Obgleich Ridinger die Natur des Waldes anschaulich zu bilden weiss und besonders den Tieren viel Verständnis entgegenbringt, so ist er doch auch, als echter Sohn des 18. Jahrhunderts, vom Stile seiner Zeit abhängig. Die schlanken Köpfe seiner Hirsche, die manchmal unnatürlich langgezogenen Beine sind ein Tribut, den der Künstler der damaligen Kunstanschauung zahlen musste. Er geht aber seinem Werk mit Liebe und Freude nach; dieses Moment ist es auch, das sein Werk in der deutschen Familie beliebt gemacht hat; noch jetzt werden Radierungen Ridingers[16]) gern gekauft.

Die Schwächen Ridingers liegen auf geistigem Gebiet. Die künstlerische Wirkung seiner Blätter wird häufig durch eine gewisse lehrhafte Absicht beeinträchtigt, wie z. B. in der „Abbildung der Jagtbaren Thiere", wo die beigefügten Fährten und Spuren dem Werke einen mehr wissenschaftlichen Charakter geben. Hier spielt das Technische, die Apparate u. s. w. eine zu grosse Rolle. Auch ist z. B. in seinen Tierfabeln die Handlung nicht aus dem Bilde zu erkennen — der Text muss erst

[16]) Einige Verkaufspreise bei Delteil, Manuel . . . S. 339—341.

erläuternd hinzutreten. Diesen Nachteil hat schon Goethe einmal hervorgehoben. In Kunst und Altertum I, 3, S. 79 will Goethe in den Tierfabeln Ridingers nur die Ausführung anerkennen. Er stellt sie als Beispiel einer durchaus fehlerhaften Denkweise und misslungenen Erfindung in dieser Art auf. „Es gebricht ihnen an der durchaus geforderten ironischen Würze; sie sprechen weder das Gemüt an, noch gewähren sie dem Geiste einige Unterhaltung.“ (Vergl. Nagler 13, S. 161.)

Gehört Ridinger nur mit einem Teil seines Werkes zum Rokoko, so ist Esaias Nilson der typische Vertreter dieser Stilepoche. Er ist bisher wenig beachtet worden; in vielen Werken wird sein Name nicht einmal genannt — mit Unrecht, denn er gehört zu den originellsten Künstlern des deutschen Rokoko. Zu seiner Zeit erfreute er sich grosser Beliebtheit: wenn man vom sogen. „Augsburger Geschmack“ redete, dachte man eigentlich nur an Nilson, sagt ein Zeitgenosse. Nilsons Einfluss auf den Kupferstich, die Radierung und alle Zweige des Kunstgewerbes ist ausserordentlich gross gewesen.

Johann Esaias Nilson[17]) hat 1721—1788 in Augsburg gelebt. Bei seinem Vater, der Miniaturmaler war, und bei Lorenz Haid lernte er zeichnen und Miniaturen malen. Mit seinen Porträts fand er bald viel Beifall und erhielt zahlreiche Aufträge von hochgestellten Persönlichkeiten. In die Zeit um 1750 fällt seine fruchtbarste Tätigkeit als Radierer. 1764 wurde er kurpfälzischer Hofmaler, 1766 Mitglied der Kaiserlich Franziscischen Akademie in Augsburg und Wien, die ihn ausserdem zu einem Magister liberalium artium ernannte. 1769 wurde er an J. E. Ridingers Stelle zum Direktor der städtischen Zeichnungsakademie ernannt. Er gab sich nun viele Mühe, dieses Institut zu heben, im Verein mit dem verdienstvollen Augsburger Kunstfreunde P. v. Stetten. Dieser letztere sagt von Nilson in seiner 1779 erschienenen Augsburgischen Kunst-

[17]) Über Nilson vergl. Meusel, Neue Misc. artist. Inhalts. 1797. 4. S. 427—453, und Lict. C. A. Nilson, Sammlung belehrender Aufsätze. Augsburg 1831.

geschichte: „er könnte mit Eisen, Gravelot, Larmoisin etc. um die Wette eifern.“

Man wird diesem Lobe zustimmen. Nilson ist einer der fruchtbarsten und originellsten Künstler des deutschen Rokoko. Er hat die in Augsburg um 1740 aufgetretenen Rocailleformen bereitwillig akzeptiert und ausgebildet, indem er sie auf alle möglichen Aufgaben anwendete. Seine Radierungen sind ausserordentlich zahlreich. Es gibt von ihm Porträts, politische Blätter, ornamentale und kunstgewerbliche Entwürfe, Genreszenen, Landschaften, Vignetten, Illustrationen u. a. m.[18])

Die Vorzeichnungen zu seinen Stichen hat Nilson selbst gemacht, ausserdem ist aber nach ihm viel radiert worden (z. B. von J. G. Thelott, G. Pinz, B. S. Setlezky). Seine Formenwelt klingt zuweilen an Boucher an, ist aber im allgemeinen charakteristisch für das deutsche Rokoko: phantasiereich, locker und gefällig, zuweilen übertrieben in der Häufung der Zierformen, aber stets von gutem persönlichem Geschmack zeugend, man möchte sagen dem deutschen bürgerlichen Geschmack des 18. Jahrhunderts.

Im Kupferstichkabinett des Berliner Kunstgewerbemuseums ist eine Reihe von Vorzeichnungen Nilsons zu seinen Radierungen erhalten (z. T. farbig). In diesen Zeichnungen erscheint die reiche Phantasie des Künstlers, seine Grazie und Anmut im besten Lichte. Es ist stilechtes Rokoko. Von diesen meist ornamentalen Zeichnungen sind besonders gelungen die Entwürfe für die sogen. „Caffee-, Thee- und Tobaks-Zierathen“. Hier in diesen Zeichnungen kleinen Formats leistet Nilson sein Bestes. Eine gute Beobachtung der Tier- und Pflanzenwelt, ein tüchtiges Können im Figürlichen und ein ausserordentlicher Geschmack für das Dekorative sprechen sich hier aus. Weniger einheitlich sind die Kartuschen grösseren Formats, in denen zuweilen derbe untersetzte Gestalten, allerhand plumpe Einzelheiten und ein belehrender Text den Eindruck stören.

Die Stecher, die nach Nilsons Zeichnungen arbeiteten, haben oft die Anmut des Originales nicht wiederzugeben gewusst.

[18]) Ein unvollständiges Verzeichnis bei Nagler. X. S. 240.

Äusserst instruktiv ist in dieser Hinsicht z. B. der Vergleich der Nilson'schen Zeichnung „der Künstliche Mahler Apelles" mit dem danach gestochenen Blatt des Jakob Gottlieb Thelott. Was in der getuschten Vorzeichnung leicht und graziös war, ist im Stich plump und schwer geworden und durch den schematisch geistlosen Strich des Stechers verdorben worden. Die Pinselschattierung mit Tusche wird durch eine grobe Schraffierung wiedergegeben. So ist z. B. das Bild auf der Staffelei in der Originalzeichnung leicht und duftig hingehaucht — es ist eine anmutige Figur in der Art Bouchers. Auf dem Stich wird daraus eine derbe Gestalt mit roh geführten scharfen Konturen. Der Stecher greift zu gröberen Mitteln: er vertieft z. B. die Schatten, entfernt sich aber dadurch von der duftigen Tonigkeit des Originales.

Ein Hauptwerk Nilsons sind seine zahlreichen Regentenbildnisse. In geschmackvoller ornamentaler Umrahmung befinden sich die Fürstenbildnisse, die teils nach beliebten Malern der Zeit, wie Pesne, Meytens u. a. gestochen, teils von Nilson selbst entworfen sind. Die besten Blätter, auch was die Umrahmung anbetrifft, sind: Joseph König von Portugal, Kaiser Peter III. von Russland, Louis XV., Maria Theresia und Joseph II. Was den Ausdruck der Gesichter und die Porträtähnlichkeit der Dargestellten anbetrifft, so ist mancher Mangel aufzuweisen: Friedrich der Grosse ist kaum zu erkennen und einmal ist sogar dieselbe Person (die Prinzessin Maria Elisabeth von Bourbon) auf zwei Blättern ganz verschieden dargestellt. Das Geistige in einem Kopfe zu treffen — das war unserem Augsburger Stecher eine zu schwere Aufgabe. Doch stehen die Porträts technisch ziemlich hoch — die Gesichter sind sorgfältig modelliert und die Stoffbezeichnung ist sehr entwickelt. Nilsons Eigenstes — sein Geschmack und seine Phantasie — zeigen sich vor allem in der allgemeinen Anordnung dieser Porträts und in den flott gezeichneten Umrahmungen, die zum Besten gehören, was das deutsche Rokoko hervorgebracht hat. Ungemein gut sind diese Porträts mit ihren Rahmen als Ganzes zusammengefasst. Die zum Beiwerk gehörenden allegorischen

Figuren, die Grazien, Putten, Embleme und Blumenguirlanden, in immer neuen Variationen verwendet, entstammen einer liebenswürdigen und reichen Phantasie.

Zu den Regentenbildnissen treten dann die Porträts allerhand bekannter Zeitgenossen, Dichter und Gelehrten. Auch hier betätigt sich in den Umrahmungen Nilsons dekorative Phantasie und launige Erfindungsgabe. Unter Gellerts Büste stehen, offenbar aus seinen Werken entnommen, zwei Herren, von denen der eine Almosen spendet, der andere den Rücken kehrt; auf Rabeners Porträt sieht man vier Männer, die ein riesiges Buch, die „opera omnia" tragen. Das sind Beispiele dafür, wie der Künstler in der Auffassungswelt der damaligen Zeit wurzelte.

Sein Interesse für die Zeitereignisse hat der Künstler in einer Anzahl politischer Blätter bekundet. Derartige Blätter nahmen damals etwa die Stelle unserer illustrierten Zeitschriften ein und wurden weit verbreitet. Zu Nilsons besten Sachen gehört das Blatt auf den Hubertusburger Frieden[19]) (1763). Die plastische Kunde von diesem lang ersehnten Ereignis fand wohl damals überall bereitwillig Aufnahme. Man sieht auf dem Blatt einen blumenbekränzten Knaben, den Frieden, von einem palmenbestandenen Hügel, auf dem sich die drei Landesherren („Austr., Saxon., Borus.") die Hände reichen, mit dem Friedenszweige auf die erfreute Germania zueilen. Vom Himmel fällt ein strahlendes Licht auf die Szene. Das Blatt ist sorgfältig und fein ausgearbeitet mit hellen Lichtern, tiefen Schatten und feinen Übergängen. An Anmut und Delikatesse erreicht es die gleichzeitige französische Kunst.

Ein anderes Beispiel für Nilsons politische Blätter sind die sechs Radierungen „die Dardanellen oder die Festungen, welche der Schlüssel zu Konstantinopel sind" (1770). Dieses schon damals — vor 150 Jahren — aktuelle Thema wird von dem Augsburger Politiker in folgender Weise behandelt. Auf

[19]) Titelblatt zu einer Cantate auf den Hubertusburger Frieden von G. Seyfert.

dem Titelblatt sieht man einen Türken und einen Russen, die beide auf eine Landkarte hinweisen.

Es sei mir gestattet, ihre merkwürdige Unterhaltung anzuführen.

Der Türke: „Dort sind, verwegener Russe, die unüberwindlichen Schlösser, womit der Türke den Eingang zum Divan verwahrt. Du siehst sie von ferne, die vier Vesuve. — Erschröke vor ihnen, ehe sie aus ehernen Schlünden, den Tod auf deine erfrechte Flotte speyen."

Der Russe: „Stolzer Muselmann! Wann mein Segel mich in die Gegend deiner unüberwindlichen Vormauern führen wird, so folge ich des Schicksals Geheiss und weder ihre vortheilhafte Lage, noch dein morgenländisches Drohen wird mich abhalten, deinen Ehrgeiz und deine Grausamkeit zu bestrafen."

Aus dem Jahre 1773 stammt das Blatt „La situation de la Pologne".[20]) Man sieht darauf eine Landkarte, das Königreich Polen darstellend, an welcher die drei betreffenden Monarchen herumzerren, indem sich jeder bemüht, einen Teil davon für sich abzureissen. Katharina II. als Frau sitzt in einem bequemen Lehnstuhl.

Interessant als graphisches Kuriosum ist das „Osterblatt". Darauf ist unten der Gang nach Emmaus dargestellt; in der Mitte wächst eine Palme aus dem Boden, in deren Zweigen sich ein aufgeklebtes Papier von der Form eines Ostereies befindet mit der Aufschrift:

„Zum Denckmahl dieser seltnen Zeiten
Wird dieses Osterey verschenckt:
Man wünscht dabey, dass Krieg und Streiten
Von Teutschland werde abgelenckt.
Gott lass es allem Volck gelingen
Das Halleluja froh zu singen."

Unter dem aufgeklebten Osterei befindet sich, gleichsam als Überraschung, ein Porträt Friedrichs des Grossen. Das

---

[20]) Zu gleicher Zeit hatte Gabriel de St. Aubin dasselbe Thema behandelt, jedoch in anderer Weise. Vergl. die Goncourt's II, S. 203.

Blatt stammt wohl aus der Zeit des siebenjährigen Krieges; es ist subtil und fein durchgebildet, wie fast immer, wenn Nilson sich eines kleineren Formates bedient.

Am zahlreichsten sind Nilsons ornamentale und kunstgewerbliche Blätter. Da gibt es Kartuschen, Vignetten, Vorlagen für Garten- und Innendekoration, Vasen, Gitter, Kamine u. s. w. In diesen Entwürfen stellt der Künstler die Jahres- und die Tageszeiten, die Elemente und die Monate, die Stände, die städtischen und die ländlichen Vergnügungen u. s. w. dar. Es ist der gesamte Anschauungskreis seines bürgerlichen Milieus, dem er in seinen Radierungen Ausdruck gibt. Hier ein paar Titel: „Cartouches modernes ornés avec des enfants qui représentent les modes d'Augsbourg. — Zeitvertreib des Frauenzimmers. — Les Amusements champètres. — Caffee, Thee und Tobaks, — Zierathen" u. s. w. Die Formen des Rocaille-Stils hat Nilson sich vollkommen zu eigen gemacht und variiert nun in seinen Entwürfen diese Formen auf das glücklichste. Seine schöpferische Phantasie, seine Grazie, sein persönlicher Geschmack lassen ihn immer wieder neue Lösungen finden. Eine ziemlich lockere Komposition geht bei ihm Hand in Hand mit reicher Belebung des Details, leichter und graziöser Gesamthaltung, sinnlicher Anmut der geschlungenen und gewundenen Formen. Seine entwickelte Radiertechnik gestattet es ihm, den Capricen seiner Zeichnung bis ins einzelne zu folgen und doch stets die nötige Tiefe und Anschaulichkeit zu wahren.

Die menschlichen Gestalten, die Nilson auf diesen Radierungen anbringt, sind oberflächlich, aber geschickt und flott gebildet. Im grösseren Format fällt zuweilen eine gewisse derbe Trockenheit in der Auffassung seiner kleinen untersetzten Figuren störend auf. Geistigen Ausdruck findet man kaum — höchstens ein geziertes Lächeln. Doch liegt ja auch Nilsons Stärke ganz wo anders — er hat seine Zeitgenossen bei ihren Vergnügungen, in ihrem Putz und Staat, bei ihren Beschäftigungen (vom „Caffeehaus" bis zum Friedhofe) belauscht und uns ein liebenswürdiges Abbild davon gegeben. Hier sieht man Schlittschuhläufer auf dem Eise — und die begleitende Ro-

caille verläuft mit kühnem Schwung in der Luft, wie die Spitze eines Schlittschuhes. Dort tanzt Gross und Klein eine „Danse Ordinaire“ oder ein Menuett; eine fröhliche Gesellschaft tafelt im Freien, zwischen artig zugeschnittenen Bosquets und Alleen; in einem kerzenbeleuchteten Saal spielen einige Herren Billard — ein Blatt, das dem Künstler Gelegenheit gibt, die Intimität des Raumes überzeugend darzustellen.

Die kunstgewerblichen Vorlagen für Gitter, Brunnen, Cascaden, Grotten, Vasen, Türen, Standuhren, Wandspiegel, Kamine u. s. w. bewegen sich alle im Geiste des echtesten Rokoko. Auch hier hat man häufig Gelegenheit, die Erfindungsgabe und Laune des Künstlers zu bewundern. So z. B. an einem Kamin, der mit den vier Jahreszeiten in Gestalt von Putten geschmückt ist. Zuoberst ruht mit Garben und einer strahlenden Sonne der Sommer; seitwärts links der Frühling mit einem Blumengewinde und rechts der Herbst mit Trauben und Becher; unten am Feuerloch wärmt sich der Winter die erstarrten Hände.

Auch als Illustrator ist Nilson tätig gewesen; er hat nicht nur Vignetten, sondern auch Illustrationen, wie z. B. zu Gessners Idyllen[21]) und zu Gottsched's deutscher Schaubühne gemacht. Die Vignetten in P. v. Stettens „Kunstgeschichte“ sind gut gelungen.

Ausserdem hat Nilson nach Wandgemälden radiert (hauptsächlich nach J. Holzer). Auch Landschaften und Pläne gibt es von ihm, so z. B. die vier Grundrisse des Salzwerkes Wilitschka in Polen.[22])

Die Haupttätigkeit Nilsons fällt in die Jahre 1750—1770. Um den Anfang der 70er Jahre zeigt sich auch bei Nilson der Einfluss der neuen klassizistischen Bewegung und zugleich beginnt seine künstlerische Phantasie zu erlahmen. Dieser letzten Periode gehören auch einige seiner Regentenbildnisse

[21]) Beschreibung in der „Augsburger Kunstzeitung“ 1770, S. 40. Sie gehören nicht zu seinen besten Sachen.

[22]) Die Abdrücke davon sind ausserordentlich selten, da Kaiser Joseph II. die Platten vergolden liess (!).

an. Es tritt hier eine allgemeine Beruhigung und Ernüchterung ein; der gealterte Akademiedirektor verfügt wohl auch nicht mehr über die volle Schaffenskraft. Die Flächen werden einfacher, die Formen strenger, der Strich sparsamer; die Ornamentik wird bescheidener und durchsetzt sich immer mehr mit klassizistischen, sogar ägyptischen Elementen. Doch findet der liebenswürdige Künstler immer noch eine Gelegenheit, seine beliebten Blumenguirlanden, Kränzchen und Streublumen anzubringen, ungeachtet aller Trauerdenkmale, Grabvasen und Obeliske.

Nilson hat als Bahnbrecher und Verbreiter der Rokokoformen für Süddeutschland eine grosse Bedeutung; sein Einfluss hat sich nicht nur auf die Radierer, sondern auch auf alle Zweige des Kunstgewerbes erstreckt. Er war es vor allem, der den sogen. Augsburger Geschmack ausgebildet hat. Dieser Einfluss ging sogar recht weit: so haben seine „Watteaufiguren" für Porzellankompositionen der Wiener Manufaktur als Vorbild gedient und auch Bastelli, Nymphenburgs grösster Modelleur, hat sich von Nilsonschen Stichen inspirieren lassen.[23])

Als vielseitiger Schilderer des bürgerlichen Lebens seiner Heimatstadt bringt Nilson zudem eine neue Note in die Augsburger Stecherkunst, die nur leider nach Nilsons Tod unter der Ungunst der Verhältnisse ein jähes Ende fand.

Neben Rugendas, Ridinger und Nilson treten die übrigen Augsburger Stecher und Radierer weit in den Hintergrund. Es gibt zwar auch unter ihnen tüchtige Kräfte und der Durchschnitt der künstlerischen Leistungen ist jedenfalls achtenswert. Es ist schon geschildert worden, wie im Anfange des 18. Jahrhunderts die Stecher sich hauptsächlich an grossen Werken als Illustratoren betätigen. Hier ist u. a. besonders Johann August Corvinus (1682—1738) hervorzuheben. Er war, wie Nagler mit Recht bemerkt, „in architektonischer und perspektivischer Vorstellung ziemlich gut, in Figuren aber sehr

[23]) Vergl. Brüning, Porzellan, Berlin 1907.

mittelmässig". Hierher gehören noch Christian Engelbrecht (1672—1735), der auch einen eigenen Verlag hatte, Joh. Jacob Kleinschmidt, Joh. Georg Merz, Joh. Andreas Pfeffel u. a. Gabriel Bodenehr der Ältere (1664—1758) hat Predigerbildnisse in Kupfer gestochen. Der bekannte Maler Joh. Georg Bergmüller (1688—1762) hat ausser ornamentalen Sachen eine Anzahl religiöser Stoffe bearbeitet, zum Teil nach seinen eigenen Augsburger Fresken. Von ihm stammen auch zwei kunsttheoretische Schriften „Anthropometria der Natur des Menschen" (1723) und „Geometrischer Masstab der Säulenordnung" (1752). Dem Ornamentstecher Gottfried Bernhard Göz ist in seiner Folge „Die Schrecken des Krieges" ein guter Wurf geglückt; Andreas Kilian (1714—1759) und Georg Christoph Kilian (1709—1781), die Repräsentanten der im 17. Jahrhundert so berühmten Stecherfamilie, sind durch ihre Bildnisse bekannt. Die Brüder Johann Baptist und Joseph Sebastian Klauber (1710—1768) verfertigten hauptsächlich Thesenblätter.

Es ist meistens Dutzendware, was uns da begegnet. Die Zahl der Künstler ist ausserordentlich gross, doch ist es unmöglich, sie nach ihrer Individualität zu scheiden.

Die Nürnberger haben sich hauptsächlich als Schabkünstler bekannt gemacht. Von den Nürnberger Kupferstechern und Radierern sind nur die Preisler hervorzuheben.

Die Familie Preisler[24]) zählt vier Mitglieder, die als Stecher tätig und auch durch literarische und pädagogische Wirksamkeit bekannt sind. Joh. Daniel Preisler (1666—1737), der Herausgeber des berühmten Zeichenbuches, ist als ausübender Künstler nicht hervorragend. Er hatte vier Söhne; der älteste von diesen, Johann Justin Preisler (1698—1771) hält sich längere Zeit in Italien auf und gibt als Frucht dieses Aufenthalts zwei Werke heraus, die für die damalige Stellung der Künstler zur Antike

[24]) Vergl. Sturm, Originalaufzeichnungen zur Geschichte der Preislerschen Künstlerfamilie, Archiv für die zeichnenden Künste 9, 1863. — F. Leitschuh, die Familie Preisler und Markus Tuscher, Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge 3. 1886. — Zeitschrift für bildende Kunst X, 357 (über Joh. M. Preisler).

lehrreich sind. Es sind dies erstens 50 der schönsten Statuen nach Zeichnungen von Edme Bouchardon und zweitens eine Sammlung von berühmten Statuen, die Preisler während seiner italienischen Reise gesehen hatte, 20 Blätter, 1736 in Nürnberg herausgegeben. In den Blättern nach Bouchardon sind die Figuren in klarer Umrisszeichnung und leichter Modellierung gegeben. Der antike Charakter ist meist für die damalige Zeit gut wiedergegeben: es lassen sich verschiedene Gestalten klar erkennen, wie die knidische Aphrodite, ein Sohn des Laokoon, der sogen. Praxitelische Satyr u. s. w. — nur in einigen jugendlichen Satyrgestalten kommt ein kokettes Rokoko störend zum Ausdruck. Die Figuren dienten wohl als Zeichenvorlagen und haben als solche sicher Einfluss auf die Künstler gehabt. Ausserdem hat J. J. Preisler 20 Blätter nach den durch Brand zerstörten Rubens'schen Gemälden der Jesuitenkirche in Antwerpen gemacht (1735 herausgegeben), die flott und locker gearbeitet, doch im Ausdruck ungenügend sind.

Der zweite Sohn, Georg Martin Preisler, ist ein sehr produktiver Bildnisstecher. Er hat, wie Wille, nur reine Grabstichelarbeit geliefert; Willes Einfluss ist übrigens bei ihm unverkennbar. G. M. Preisler hat viele Nürnberger Standespersonen porträtiert; seine Porträts datieren von 1727—1754, und innerhalb dieses Zeitraumes lässt sich bei ihm eine bedeutende Entwicklung feststellen. G. M. Preisler zeichnet zuweilen selbst, meist sticht er jedoch nach bekannten Porträtisten seiner Zeit, wie Kupezky, Decker, Hirschmann u. a. Es sind repräsentative Porträts von der Art, wie sie Largillière und Hyacinthe Rigaud aufgebracht hatten. In reicher Kleidung sitzen die Nürnberger Ratsherren und Patrizier da, in würdevoller Haltung, mit Attributen ihres Amtes und Standes versehen. Eine Säule und ein sich bauschender Vorhang bilden meist den Hintergrund. Wenn nun die ersten Blätter noch kalt in der Ausführung und steif in der Haltung sind, so gelingen ihm doch späterhin einige vorzügliche Bildnisse. Das Porträt des Lazarus von Imhoff (1735) ist schon gut durchgearbeitet, mit einem System verschiedener Strichlagen. Eines

seiner besten Blätter ist dann das Porträt des G. Ph. Moerl von 1740. Wie sich hier auf dem einfach schraffierten Hintergrund die Figur des Predigers im Talar und steif gestärkten Radkragen abhebt, wie das feiste Gesicht mit dem etwas schwammigen Fleisch plastisch durchgebildet ist — das alles wirkt sehr frisch und lebendig und zeugt von einer hervorragenden Beherrschung der technischen Mittel. Es ist eines der besten Nürnberger Blätter überhaupt. Im Porträt des Chr. D. Beurer von 1745 wiederholt Preisler den Kunstgriff vom Christuskopf des Claude Mellan, indem er das Gesicht mit einer einzigen durchgehenden Spirallinie bildet. Effektvoll ist auch das Porträt des Johann Sig. Holzschuher von 1746. Hier versagt aber die Kunst Preislers bei der Darstellung des reichen Pelzwerks — wie anders hätte hier Drevet gearbeitet! Gute Blätter sind dann noch die Frauenporträts der Anna Magdalena Widmaennin und der Anna Katharina von Scheidlin.

Gegen Ende seiner Tätigkeit beherrscht G. M. Preisler die Technik ziemlich vollkommen; er arbeitet, wie Wille, viel mit Lichtreflexen. Was die Gesamthaltung seiner Porträts und die Durchbildung der Einzelheiten anbetrifft, so steht Preisler sehr hoch. Nur der geistige Ausdruck und eine tiefergehende Charakteristik des Dargestellten wollen ihm nicht recht gelingen. Auch die stoffliche Wirkung ist bei ihm nicht immer überzeugend, trotzdem er (durch Anwendung verschiedenartiger Strichsysteme) in dieser Hinsicht die grössten Anstrengungen macht. Georg Martin Preisler hat das grosse Prunkporträt im Sinne Drevets in den Nürnberger Kupferstich eingeführt und einige achtungswerte Leistungen geschaffen.

Die zwei jüngsten Preisler, Johann Martin (1715—1794) und Valentin Daniel (1717—1765) haben beide ihre Tätigkeit in Kopenhagen beschlossen und gehören also nur zum Teil nach Nürnberg. Johann Martin hat in Paris gelernt, hat sich mit Wille am Versailler Galleriewerk beteiligt und dann später die erworbenen Kenntnisse als kgl. dänischer Hofkupferstecher und Akademieprofessor verwertet. Aus Nürnberg hat sich von ihm nichts erhalten; seine in Dänemark gemachten

Stiche sind sehr effektvoll und durchaus in französischer Art gehalten. Auch er unterliegt dem Einfluss Willes. Valentin Daniel Preisler ist gleichfalls nach Kopenhagen übergesiedelt und hat dort hauptsächlich in Schabkunst gearbeitet.

Die übrigen Nürnberger Kupferstecher und Radierer reichen mit ihrer Produktion nicht über das Mittelmass hinaus. So Peter von Bemmel (1685—1754), der einer sehr zahlreichen Künstlerfamilie angehörte (Nagler zählt nicht weniger als 13 Bemmels, die sich sämtlich mit Kunst abgaben). Er hat Landschaften radiert, die sich an den Münchener Beich anlehnen. Ans Ende des Jahrhunderts gehört Christoph Wilhelm Bock (1754—1835), dessen z. T. humoristisch aufgefasste Nürnberger Porträts schon vom Niedergange der Stecherkunst zeugen. Weiter der Landschaftsradierer Joh. Christoph Dietzsch (1710—1769), gleichfalls zu einer weitverzweigten Familie gehörig, die Brüder Carl Guttenberg[25]) (1743—1792) und Heinrich Guttenberg (1749—1818), die in Paris arbeiteten, Joh. Adam Schweickart (1722—1787) und Joh. Wilh. Winter (1696—1765), in dessen langer Porträtistentätigkeit (1728—1764) man die Stilwandlungen deutlich verfolgen kann. Winter beginnt vor dem Auftreten des Rokoko, macht dann diese Periode durch und ändert sich zum Schluss wieder. Gegen Ende seiner Laufbahn werden die Bildnisse sichtlich einfacher, die Auffassung bürgerlicher. Auf einem Blatt von 1728 hat der dargestellte „Consiliarius Regiminis Tutelaris" ganz die Haltung des Roi Soleil, während auf den letzten Blättern die Herren viel bescheidener und anspruchsloser auftreten. Die Wandlungen, die der Porträtstil im allgemeinen durchgemacht hat, spiegeln sich in diesen Stichen.

[25]) Vergl. „Die Nürnbergischen Künstler . . . herausgegeben von dem Verein Nürnberger Künstler . . . Nürnberg 1822 31.

Die neuen Techniken: Schabkunst und Kreidemanier.

Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts treten in Augsburg und Nürnberg neue Arten der Vervielfältigung auf. So ist es vor allem die Schabkunst, die den Stechern zu neuen malerischen Wirkungen verhilft. Im Gegensatz zum Kupferstecher, der die Schatten in die glatte Metallfläche hineinarbeitet, hat der Schabkünstler auf einer mit dem Granierstahl gleichmässig rauh gemachten Platte die Lichter erst durch mehr oder weniger starkes Glätten hervorzubringen. Anstatt der Linien, die beim Kupferstiche eine so grosse Rolle spielen, gibt es hier nur sanft ineinander übergehende Flächen; aus den sammetartigen tiefen Schatten entwickeln sich die Lichter in zarten Nuancen. Die Schabkunst kam besonders der Wiedergabe von Porträts zugute: es konnten nun die Lichtwirkungen, die feineren Helligkeitsnuancen vielfach besser wiedergegeben werden, als dies durch den Kupferstich möglich war.

Häufig wurde die Schabkunst mit Linienarbeit verbunden; mit radierten Konturen wurden einzelne Details mehr hervorgehoben.

Die Schabkunst war im 17. Jahrhundert durch Friedrich Eltz den Augsburgern und Nürnbergern übermittelt worden. Der erste Augsburger Schabkünstler war Georg Andreas Wolfgang (1631—1716)[26]; er beherrscht die neue Technik noch ziemlich unvollkommen. Dasselbe kann man von den Nürnbergern Michael Fenitzer (geb. 1641) und Georg Fenitzer (um 1690) sagen.

Um die Wende des Jahrhunderts treten dann einige Künstler auf, die in grossem Masstabe Schabkunstporträts verfertigen und die technische Seite des Verfahrens vollkommen beherrschen. Christoph Weigel (1654—1725) in Nürnberg, Johann Georg Bodenehr (1688—1730) und Elias Christoph Heiss

[26]) Vergl. darüber v. Stetten, Kunst- und Handwerks Geschichte . . . Augsburg 1779 S. 419.

(1660—1731) in Augsburg sind die tüchtigsten unter ihnen. Ihre Porträts angesehener Bürger und Würdenträger nach bekannten Porträtmalern der Zeit haben gewiss etwas Schablonenhaftes und verdienen häufig genug den Vorwurf, allzu handwerksmässig gefertigt zu sein. Doch findet sich darunter manch ein gutes Blatt. Die Gesichter sind kräftig modelliert, die Haltung ist würdig, der Gesamteindruck dekorativ; Lichtreflexe, zarte Schatten und Halbtöne tragen zu einem malerischen Eindruck bei. Blätter wie das Porträt des J. M. Dinglinger von Bodenehr, des A. E. Humbracht und des J. M. Michael von Elias Heiss, des M. F. Lochner von Weigel, um nur einige zu nennen, haben gewiss künstlerischen Wert. Das Gesicht gelingt diesen Künstlern immer am besten; die Locken der Perrücken sind dagegen meist schematisch, die Hände allzu oberflächlich behandelt.

Ein bedeutender Nürnberger Schabkünstler, der am besten hier einzureihen ist, obgleich er auch in Kupfer gestochen hat, ist Bernhard Vogel (1683—1737); in Nürnberg geboren, lernt er daselbst bei Weigel, geht aber späterhin nach Augsburg, wird Schwiegersohn von Heiss und arbeitet in dessen Geschäft an Thesenblättern und besonders an Porträts. Nachdem sein Schwiegervater sich zur Ruhe begeben, verkauft er sein Haus in Augsburg und seinen Verlag und begibt sich mit seiner Familie nach Nürnberg zurück — ein weiteres Beispiel für die Freizügigkeit der Künstler und den regen Austausch zwischen den beiden süddeutschen Kunstmetropolen. Paul v. Stetten, dem wir diese Nachrichten verdanken, sagt von Bernhard Vogel, er sei „in Deutschland einer der Stärksten in schwarzer Kunst“ und auch Nagler hebt ihn mit Recht über „die späteren Machwerke der Familie Haid“.

Die Schabkunstporträts Bernhard Vogels gehören tatsächlich zum Besten der damaligen Nürnberger Produktion. In einem seiner ersten Blätter, dem Porträt des Künstlers E. Chr. Heiss (1708) hat der 25jährige schon eine Stufe der Vollendung erreicht, über die er später kaum mehr emporsteigt. Es ist ein grosses wirkungsvolles Porträt im Sinne Rigaud's oder Lar-

gillières. Vogel selbst hat die Zeichnung dazu gemacht. Über das Porträtmedaillon legt sich der von Schnüren zusammengehaltene Vorhang; darunter befinden sich Wappen und Inschrift auf einer Steintafel. Die Allongeperrücke umrahmt das offene, kluge, sympathische Gesicht. In den Zügen ist sprechender Ausdruck, in der Haltung Schwung und Würde. Technisch steht das Blatt sehr hoch: vom reinen Weiss des Jabots stuft sich der Ton bis zu bedeutender Tiefe in den Schatten ab. Es folgt nun eine Menge von ähnlichen Porträts, die sozusagen den Stil der Jahrhundertwende in hoher Vervollkommnung zeigen. Vom eigentlichen Rokoko blieb Vogel unberührt: er starb schon 1737. In einem grossen Porträt aus seiner letzten Zeit, der Anna Buirette von Öhlefeldt (gest. 1728) nach G. de Marées, einem eleganten wirkungsvollen Blatt, hat der Künstler weitere Fortschritte in der Technik gemacht — im reineren Weiss und in den tieferen Schatten spricht sich eine sichere Beherrschung der Mittel aus. Sonst halten sich meist alle Porträts auf der gleichen Höhe.

Vogels Hauptwerk sind die 81 Schabkunstblätter mittleren Formats nach Johann Kupezky. Sie wurden nach Vogels Tode 1745 durch die Brüder Justus Jacob und Valentin Daniel Preisler beendet und herausgegeben. Es sind Porträts, religiöse und allegorische Figuren, meist mit kurzen Versen aus dem Ovid oder Virgil. Die Blätter sind ungleich in der Qualität, manche flau und unbedeutend; in manchen ist mit rohen radierten Konturen nachgeholfen, „retuschiert“. Die Kleider sind meist recht summarisch angegeben, eine gute Stoffcharakteristik nicht erzielt. Doch gibt es darunter hervorragende Blätter und man möchte im allgemeinen sagen, dass diese Nachbildungen künstlerisch wertvoller sind als die entsprechenden, oft kalten und langweiligen Bilder des Kupezky. Die Zeichnung ist durchweg sehr flott, z. B. in den Händen. Mancher lebendige Charakterkopf ist darunter, wie z. B. J. G. Volkamer oder Georg Blendinger. Ein interessantes Künstlerporträt, das seinerzeit sehr bekannt war, ist das Bildnis Kupezkys mit seinem Sohn, einem musikalischen Wunder-

kind.[27]) In bequemem Hausrock, die Samtmütze auf dem kahlen Kopf, mit einer streng bärbeissigen Miene unter dem grossen Hornzwicker — so sitzt der Papa gegen den Beschauer gewendet da, während sein Söhnchen, in Seitenansicht, sich ans Spinett lehnt und auf ein Notenblatt zeigt. Es ist ergötzlich zu sehen, wie hinter der Maske des strengen Herrn Künstlers der gemütliche Hausvater und brave Spiessbürger zum Vorschein kommt[28]) und hinter dem Frühgenie der bescheidene, gutmütige Knabe. Selten kommt in einem Bilde die bürgerliche Behaglichkeit des deutschen Rokoko so anschaulich und unmittelbar zum Ausdruck. Gegen das Ende seiner Tätigkeit vervollkommnet sich Vogel immer mehr in der Technik. Die Behandlung der Platte wird weicher, gedämpfter, malerischer. Er erprobt neue Nuancen, wie mehr ins Schwarz oder Stahlgrau hineinspielende Töne. Die Modellierung der Gesichter wird eingehender, die Auffassung des Menschlichen vertieft sich. Das letzte und beste Blatt der Serie ist das Bildnis des Malers J. L. Hirschmann (Joannes Christophorus Vogel sc. et exc. 1738) — es hat eine ausserordentlich weiche, pastellartige Ausführung.

Vogel hat sich auch (zuweilen zusammen mit anderen) in Schabkunstblättern riesigen Formates versucht, die keine künstlerische Bedeutung haben.

Auch im Kupferstich war er tätig: schon das Porträt des M. J. Weickmann von 1706 zeigt ein tüchtiges Können. Weiter sind zu erwähnen: das Doppelporträt des Jacob von Sandrart und seiner Frau in sorgfältiger feiner Ausführung, die Porträts des S. E. Holzschuher, des C. W. Welser nach Joh. D. Preisler, des Joh. G. v. Schmidt und des Brandenburgischen Markgrafen Wilhelm Friedrich nach Kupezky.

Eine ganze Künstlerfamilie, die der Haids, schwingt sich dann in Augsburg zur fast alleinigen Vertreterin der Schabkunst auf.

---

[27]) Vergl. Lipowsky, Bayer. Künstlerlexikon.

[28]) Vergl. Kupezkys Angst vor Peter d. Gr. bei Gelegenheit einer Porträtsitzung.

Der Älteste, Johann Jacob Haid (1704—1767), hat sowohl nach eigenen Zeichnungen wie nach Bildnissen bekannter Maler seiner Zeit (Bergmüller, Kupezky, Largillière u. a.) gearbeitet. Man kann ihm am ehesten von allen Augsburger Künstlern den Vorwurf der Handwerksmässigkeit machen. Er produziert leicht und schnell, macht es sich bequem und geht über Schwierigkeiten rasch hinweg; so versteckt er z. B. häufig die Hände — wo er sie aber darstellt, sind sie völlig ausdruckslos. J. J. Haid hat eine grosse Serie von Bildnissen deutscher Gelehrten in Schabkunst herausgegeben, den sogen. „Ehrentempel der deutschen Gelehrsamkeit“ (47 Bl. nach Nagler). Hier erweitert sich das Medaillonporträt zu einem Halbfiguren- oder Kniebild, das von einem recht geschmackvollen Rocaillerahmen umgeben ist. Die Gelehrten sind ohne tiefergehende Charakteristik dargestellt und durch äussere Attribute gekennzeichnet. Die Blätter sind geschickt, aber meist recht trocken behandelt und es mangelt ihnen vor allem die richtige Tiefe.

Dazu kommen dann die grossen Künstlerporträts. In reicher ornamentaler und allegorischer Umrahmung gibt Haid die Medaillonporträts von Ridinger, Rugendas, Beich, Kupezky, Ägidius Verhelst, Georg de Marées, meist nach Gemälden von Bergmüller. Die Blätter sind wirkungsvoll in der Anordnung und reich belebt durch Rocaillenschmuck, aber doch häufig zu flau und flach in der technischen Behandlung. Am besten ist das ziemlich grosszügige Porträt des Georg de Marées. Johann Jakob Haids einzelne Porträtblätter (er hat im ganzen an 300 Bildnisse geschabt) sind von sehr ungleicher Qualität. Dass Haid etwas leisten konnte, zeigt das Porträt des J. A. Arlaudus nach Largillière, wo der schimmernde Seidenmantel gut wiedergegeben und auch sonst die Modellierung kräftig und wirkungsvoll ist.

J. J. Haid besass einen grossen Verlag, der dann nachher von seinem Sohne Johann Elias weitergeführt wurde. Hier erschienen häufig Nachstiche nach Franzosen: so hat J. J. Haid nach Chardin, nach Drouais und nach Baudouin kopiert, dessen

Blatt „Amours champêtres“ (gestochen von Choffard) in Augsburg unter dem Titel „Unschuld“ erschienen ist.[29]) Diese Nachstiche kommen den Originalen aber nicht im entferntesten nahe.

Ungefähr gleichzeitig leben die Brüder Johann Lorenz Haid (1702—1750) und Johann Gottfried Haid (1710—1770), beide gleichfalls in Augsburg. Von dem ersteren, der auch in Berlin tätig war, hat sich nichts Bemerkenswertes erhalten. Johann Gottfried Haid, der lange in Wien und London tätig war, hat bei Boydell in London grosse Schabkunstblätter nach Rembrandt, Bol, Reynolds u. a. herausgegeben.

Der Sohn des oben erwähnten fruchtbaren Schabkünstlers, Johann Elias Haid[30]) (1739—1809) ist typisch für die zweite Hälfte des Jahrhunderts und der einzige Künstler, der in Augsburg nach Nilsons Tode noch etwas leistete. Er war sehr produktiv und unternahm Reisen nach Venedig und den Niederlanden. Johann Elias lernte bei seinem Vater Johann Jakob Haid; in dessen Weise begann er und hat z. B. an dem Porträt der Rosalba Carriera (nach Bergmüller) mitgeholfen. 1768, zwei Jahre nach dem Tode seines Vaters, macht er dessen Porträt in Schabkunst (nach A. Graff): in bequemem Hausrock und Mütze, Stichel und Kupferplatte vor sich, so sitzt der gealterte Künstler gemütlich in seiner Wohnung an einem Tisch. Es ist noch ein echtes Rokokoporträt.

Bald beginnt dann der Umschwung — die anderen Arbeiten gehören schon in den Stil des Louis Seize. 1774 beginnt Haid die Sammlung berühmter Gelehrten, ein Werk, an dem er bis in die 90er Jahre arbeitete. Hier tritt nun schon das ganz einfache Porträt auf, im Medaillon ohne jede Umrahmung (zuweilen ist das Porträtmedaillon wie eine Münze an einer Schleife aufgehängt!).

Diese Gelehrtenporträts sind meist dünn und kleinlich in der Technik, doch befindet sich darunter auch mancher ganz

[29]) Vergl. über die Nachstiche Haids Delteil, Manuel... pp. 44, 147, 190.

[30]) Verzeichnis seiner Arbeiten in Meusels Misc., Heft 28, 1786, S. 222—232. Vergl. auch J. S. Rittershausen, Joh. E. Haid, in „Deutschlands 18. Jahrh.“, 2. Bd., 2. T., 1783, S. 717—730.

gut getroffene Kopf. 1778 beginnt Haid das Hedlingersche Medaillenwerk, eine Unternehmung, die in Süddeutschland viel von sich reden machte. Wir verstehen heutzutage die damalige Begeisterung nicht, die wohl hauptsächlich aus philologischen Kreisen hervorging. Später hat dann Haid noch verschiedene wissenschaftliche Werke herausgegeben, so die botanischen Werke von Trewisch und Weinmann.

Daneben porträtierte er alle Zeitgenossen, die sich irgendwie bekannt gemacht hatten, lokale Berühmtheiten wie Theophil v. Murr (1791) und Paul v. Stetten (1783); bekanntere Persönlichkeiten wie Winckelmann, Meusel und Füssli, Voltaire (1779), Rousseau (1782), Necker und den Grafen Cagliostro, Franklin und Bonaparte . . . Seine Technik ist ziemlich nüchtern und spitzig, er liebt einfache Hintergründe und summarische Lichtbehandlung. Die Formenwelt ist bei ihm von einen ausserordentlichen Trockenheit. Der Ton seiner Schabkunstblätter weist späterhin ein fahles Grau auf, gegenüber dem tiefen Braun der früheren Blätter.

Nach Gemälden von van der Werff und Gottfried Schalken in der kurpfälzischen Galerie zu Düsseldorf hat I. E. Haid grosse, als Reproduktionen gut gelungene Blätter gemacht.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts kommen einige neue Arten der Vervielfältigungen aus Frankreich nach Deutschland: die Crayon- oder Kreidemanier, erfunden von Jean Charles Francois und die Aquatintamanier, erfunden von Baptiste Le Prince.

Beide Manieren dienen hauptsächlich zur Nachahmung von Zeichnungen. Die Kreidemanier ahmt den Charakter der Kreidezeichnung nach. Es ist eine Verbindung der Punktiermanier mit der Ätzung, die zur Reproduktion von Zeichnungen und auch von Gemälden viel verwendet wurde; die Formen bestehen hier fast nur aus mehr oder weniger starken und dicht gestellten Punkten. Die Aquatintamanier sucht die getuschte Federzeichnung wiederzugeben und bedient sich dazu gleichfalls der Ätzung, die mit Linienradierung und Grabstichelarbeit verbunden werden kann.

Es herrscht damals überhaupt in der Künstlerwelt ein gewisser Hang zum Experimentieren, der wohl mit dem allgemeinen Aufblühen der Naturwissenschaften in Zusammenhang steht. In den Kunstzeitschriften liest man häufig von allerlei Erfindern, die sich gern mit einem geheimnisvollen Mäntelchen umgeben: hier nimmt einer seine Erfindung mit sich ins Grab, dort verspricht ein anderer, das kostbare Geheimnis seiner Nichte zu vermachen (!).

Der Vertreter der oben erwähnten Manieren in Deutschland ist Johann Gottlieb Prestel[31]) (1739—1808), ein interessanter Künstlertypus. Prestel hat von 1769—1783 in Nürnberg gelebt und gearbeitet, wobei er sich von seiner tüchtigen Frau Katharina (1747—1794) helfen liess. 1776 beginnt er die Zeichnungen des bekannten Praunschen Kabinetts in Nürnberg in Faksimiles nachzuahmen. 1780 sind die 48 ausgezeichneten Blätter in Nürnberg erschienen und Prestel erntete damit grossen Erfolg. Es heisst, dass „selbst Sammler getäuscht werden konnten“ (!). Es sind meist getuschte und mit Weiss gehöhte Bleistiftzeichnungen von Michelangelo, Rafael, Annibale Caracci, Correggio u. a., die Prestel mit vielem Geschick nachahmt; die braunen und weissen Töne (auch Gold wird verwendet) sind von einer Platte gedruckt. Beschränkt sich auch hier die selbständige künstlerische Tätigkeit des reproduzierenden Künstlers auf ein Minimum, so ist doch einerseits seine technische Gewandtheit zu bewundern; andererseits ist es sein grosses Verdienst, die Zeichnungen der alten Meister einem grösseren Publikum in guten Nachbildungen zugänglich gemacht zu haben. Das Werk ist darum heute noch sehr geschätzt. Das wachsende Interesse für die Kunst (wovon z. B. die vielen Kunstzeitschriften Zeugnis ablegen) konnte dadurch wirksam gefördert werden. Prestel hat dann noch in Hamburg und Frankfurt a. M. seine Tätigkeit fortgesetzt.

[31]) Vergl. Braun, einige Züge aus dem Leben J. G. Prestels, Accessit zu dessen „Des Lionardoda Vinci Leben und Kunst“ Halle 1819. — Heinr. Pallmann, J. G. Prestel der Kupferstecher, „Deutsche Gaue“ Sonderheft, Augsburg 1903. — Er nennt sich auch Johann Theophil Prestel.

Rückblick. Das Ende des Jahrhunderts. Der Verfall und seine Gründe.

Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts geht es mit der süddeutschen Kupferstichkunst rasch abwärts. Die bedeutendsten Künstler, wie Nilson und Ridinger sterben in den siebziger und achtziger Jahren und kein Nachwuchs ist vorhanden, der sie ersetzen könnte.

Während in Norddeutschland Chodowiecki, in Paris Moreau le Jeune, Debucourt u. a. Künstler dem Leben der Louis-Seize-Periode künstlerischen Ausdruck verleihen, gibt es in Augsburg und Nürnberg keinen einzigen bedeutenden Stecher.

Die Illustrationen wissenschaftlicher Werke hält die Stecher (besonders in Nürnberg) bis ans Ende des Jahrhunderts beschäftigt. Diese Illustrationen stehen zuweilen sehr hoch, was Exaktheit und Durcharbeitung anbetrifft und könnten manchen modernen Werken als Vorbild dienen.

Der bedeutendste dieser Stecher ist August Johann Rösel von Rosenhof (1705—1759).[32]) Sein Hauptwerk nennt sich „Die natürliche Historie der Frösche hiesigen Landes . . . .“ und erschien 1758 in Nürnberg. Es ist eine ausserordentlich tüchtige Arbeit. Rösel hat hier, als Illustrationen zu seinem Text, auf 24 Kupfertafeln in Grossfolioformat verschiedene Frösche und Kröten abgebildet. Jede Tafel ist zweimal vorhanden; einmal in einem früheren Zustand, wo zur besseren Anschaulichkeit fast nur die Konturen gegeben sind, mit beigefügten Buchstaben zur Erläuterung — und ein zweites Mal, mit Schatten und Innenmodellierung versehen und mit der Hand koloriert. Diese Tafeln sind sehr sauber und fein ausgeführt; Rösel hat es verstanden, anatomische Präparate auf eine Weise darzustellen, die dem Betrachter künstlerischen Genuss gewähren kann. Die schwarzen, nur konturierten Stiche zeigen dem Forscher das Wesentliche im Bau des Tieres, das

[32]) Vergl. Karl Voll, Kunstformen der Natur (Süddeutsche Monatshefte 1911, Heft 6, S. 753).

wissenschaftlich Interessante. In den kolorierten Stichen dagegen hat der Beschauer die bunte Wirklichkeit vor sich. Man sieht die Frösche teils in natürlicher Umgebung, teils aufgespannt und mit dem Seziermesser behandelt. Der Grabstichel des Künstlers vergisst keine Einzelheit; er geht allen Formen der Gliedmassen, allen Runzeln der Haut, allen Verästelungen und Knickungen behutsam nach; hierzu kommt dann die delikate Kolorierung in zarten Wasserfarben. Ausgezeichnet in ihrer Durcharbeitung sind z. B. die Skelette. Bei aller Feinheit hat der Gesamteindruck dann immer noch etwas Geschlossenes und Bildmässiges.

An dem Werk hat sich auch Johann Justin Preisler mit einigen Vignetten beteiligt, die auf den Inhalt der Schrift anspielen: hier werden Frösche von Störchen verspeist, dort stellen Putten mit langen Armbrüsten den Fröschen im Wasser nach oder machen sich mit dem Seziermesser über einen Frosch her, der an ein Schilfbündel gebunden ist. So ist das ganze Werk in seiner Einheitlichkeit und geschmackvollen Vollendung charakteristisch für das 18. Jahrhundert.

Rösel hat dann ausserdem noch ein anderes wissenschaftliches Werk herausgegeben unter dem Titel „Die monathlich herausgegebene Insecten-Belustigung". Dieses Werk erschien in Lieferungen in Nürnberg 1741—1761. Die ersten vier Bände, die 289 kolorierte Kupfertafeln enthalten, sind von Rösel; später erschien dann eine Fortsetzung von Kleemann. Auch hier sind z. B. die Darstellungen der Schmetterlinge ausgezeichnet.

Im allgemeinen ist aber alles, was in Augsburg und Nürnberg um diese Zeit erscheint, künstlerisch von sehr unbedeutender Qualität. Es sind geographische und botanische Werke, Prospekte, Landschaften, topographische Blätter u. s. w. Was an Porträts hervorgebracht wird, hat keinen künstlerischen Wert. Das gesteigerte Interesse der Zeit für die aktuellen Vorgänge ruft eine Menge politischer und satirischer Blätter hervor.

Dieser Niedergang der Kupferstichkunst steht natürlich in Zusammenhang mit den allgemeinen Zeitverhältnissen, der

unruhigen politischen Lage, dem alles erdrückenden Klassizismus, schliesslich, mit dem Aufkommen von Lithographie und Stahlstich um die Wende des Jahrhunderts. Das Aufkommen von Stahlplatten in der Schabkunsttechnik z. B. hatte einen handwerksmässigen Betrieb zur Folge.

Paul v. Stetten klagt in seiner Augsburgischen Kunstgeschichte S. 247 über den Niedergang der Stecherkunst: „da in vorigen Zeiten mit der Kunst etwas zu gewinnen war, so sollte ein Haufen junger Leute Kupferstecher werden, man gab sie in die Lehre, sie mochten Genie haben oder nicht.“ Der Schüler „musste radieren ehe er noch das geringste von der Zeichnung verstunde“. . . . „Dazu kommt die fast zu grosse Menge Verleger der gemeinen Landkramersware, die damit zufrieden sind, wann sie nur in ihren Verlagen Bilder haben, sie mögen aussehen wie sie wollen. Sie bezahlen wenig, der Künstler arbeitet nachlässig nach dem Lohne, er wird verdrüsslich, niedergeschlagen und eilt davon, und das beste Genie wird unterdrückt.“

In Meusels Miscellaneen 1781, VIII heisst es: „Gewiss, nicht unterlassene Belohnungen des Staates gegen die Künstler, nicht unterlassene Unterstützung der Künste sind die einzige Grundursache von dem Verfall der Künste zu Augsburg, sondern oftmals sind es die ausschweifende Lebensart, der übertriebene Luxus, der Eigensinn, die Untätigkeit dieses oder jenes Künstlers selbst.“ Der Künstler ziehe „auf Bierbänken“ über die schlechten Zeiten los. Im Jahre 1779 konstatiert P. von Stetten: „Abnahme und Sperrung der Handlung, Abgang der Liebhaber und der Aufmunterung, Tod und Abzug der besten Künstler.“

Werfen wir einen kurzen Rückblick auf die Augsburger und Nürnberger Kupferstichkunst des 18. Jahrhunderts. Unter italienisch-barockem Einfluss schildert Rugendas in seinen Kupferstichen und Schabkunstblättern das bewegte Leben und das Kriegselend seiner Zeit; zugleich arbeitet eine Menge von Kupferstechern an ornamentalen und illustrativen Werken. Nilson bildet im Verein mit anderen den Augsburger Rokokogeschmack

aus und schildert in liebenswürdiger Weise die bürgerliche Kleinwelt seiner Umgebung. Zugleich entsteht in beiden Städten eine tüchtige Porträtkunst, die sich besonders der Schabtechnik bedient und in Elias Heiss, Bernhard Vogel, G. M. Preisler und den Haids ihre tüchtigsten Vertreter findet. Ridinger beschränkt sich in seinen Radierungen auf die Darstellung der Jagd, schafft aber in diesen Grenzen selbständige Landschafts- und Genrebilder. Prestel macht durch seine Vervielfältigungskunst die Schöpfungen hervorragender Meister zu einem Allgemeingut der Gebildeten. Im letzten Viertel des Jahrhunderts nimmt dann der handwerksmässige Betrieb überhand, während hervorragende Individualitäten fehlen und die Zeitumstände der Kunst überhaupt nicht günstig sind.

So kann die graphische Kunst in Augsburg und Nürnberg, nachdem sie im 18. Jahrhundert einige bedeutende Persönlichkeiten und einen bemerkenswerten Durchschnitt aufzuweisen gehabt hatte, sich dem allgemeinen Niedergange nicht entziehen. Um 1800 ist es mit der selbständigen Kunstübung dieser Städte zu Ende; die neue Zeit mit ihrer Freizügigkeit, ihrer Gewerbefreiheit und ihrem gesteigerten Verkehr hat neue Formen zur Folge.

Anhang.

Die Wandlungen des Geschmacks und der Kritik im Laufe des 18. Jahrhunderts.

Durch das ganze 18. Jahrhundert geht eine Hinneigung zur Antike, die bald leise und nur kaum bemerkbar, bald brüsk und übertrieben sich äussert. Es gehört zu den interessantesten Aufgaben, diesem Zuge nachzugehen, und oft da, wo man nur stilechtestes Rokoko vermutet, unerwartet allerhand klassizistische Einwirkungen zu entdecken. In der Architektur ist ja das Erbteil der Renaissance nie verloren gegangen: aber auch in der Ornamentik und Innenausstattung des 18. Jahrhunderts ist die antike Einwirkung ein wichtiges Moment und überwiegt die gleichfalls in Betracht kommenden orientalischen Anregungen um ein bedeutendes. Deutschland hat sich um die Mitte des Jahrhunderts eigentlich am weitesten von der Antike entfernt: weit heftiger als in Frankreich waren hier die Übertreibungen der Rokokokünstler, weit grössere Freiheiten gestattete sich hier die individuelle Phantasie — darum war hier auch die klassizistische Reaktion um so stärker.

Bis etwa um 1740 herrscht in Deutschland die letzte Phase des Barocks; das Ornament bewegt sich im sogen. Laub- und Bandelwerkgeschmack. Holländische Einwirkungen im Norden, italienische im katholischen Süden kreuzen sich und weichen allmählich dem französischen Einflusse, der seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts unbedingt zu herrschen beginnt.

In Frankreich bildet sich eine neue Auffassung des Porträts aus. Das Schema Le Bruns, das im letzten Grunde auf van Dyck zurückgeht, wird nun von Nicolas de Largillière

(1656—1746) und Hyacinthe Rigaud (1659—1743) übernommen und ausgestaltet. Bei Largillière tritt zu der würdevollen Auffassung des Porträtierten die Heiterkeit und Gefälligkeit seiner lebenslustigen Zeit. Die Komposition wird fliessender, bewegter: Drehungen des Kopfes und des Körpers, Bewegungen der Arme sind beliebt, die Hände spielen eine grosse Rolle — eine menschlichere, freiere Auffassung macht der vornehmen Würde Platz. Neu ist z. B. auch die Art, wie auf einem Bilde verschiedene Familienglieder verbunden werden: es ist nicht mehr die patriarchalische Zusammengehörigkeit der Hausgenossen, sondern die gesellschaftliche Vereinigung der einzelnen Persönlichkeiten — eine neue Auffassung des Individuums tritt hier auf.

Hyacinthe Rigaud malt die grossen Prunkporträts, in denen Bewegung und Theatralik aufs höchste gesteigert werden. Die Haltung des Roi Soleil bemüht sich ein jeder nachzuahmen. Zugleich wird ein Kleiderluxus entfaltet, der dem Kupferstecher noch mehr als dem Maler Gelegenheit gibt, in der künstlerischen Wiedergabe neuen, überraschenden, stofflichen Wirkungen nachzugehen. Diesen Porträttypus übernehmen die deutschen Maler und von ihnen die Kupferstecher, wie G. M. Preisler, die Schabkünstler, wie Bernhard Vogel u. a., die nach zeitgenössischen Porträtisten (Kupezky, Bergmüller u. a.) arbeiten. Die Nürnberger und Augsburger Ratsherren werden in der Art Largillière's und Rigauds in prunkvollen Porträts abgebildet.

Um 1740 vollzieht sich dann in Süddeutschland der Stilumschwung. Nach dem Vorbilde Meissoniers und Cuvilliès' haben nun die Ornamentstecher Gelegenheit zu ungezügelter Entfaltung ihrer Phantasie. Das Porträt wird davon verhältnismässig wenig berührt: der Rocaillegeschmack äussert sich nur in dem ornamentalen Beiwerk, das die gestochenen Porträts umgibt. In der Technik des Kupferstichs tritt eine gewisse „Aufhellung“ ein — die Künstler arbeiten in dieser Periode viel mit Lichtreflexen; sie erzielen jetzt ihre schönsten stofflichen Wirkungen. Es mag hier eine zeitgenössische Ansicht über das Porträt folgen.

In „Nilsons Würdigung“ von C. L. Junker[33]) von 1797 heisst es: „Der vereinfachteste Ausdruck und die ruhige nachlässige Stellung, die heutzutag (1797) geschmackvolle Künstler ihren Porträten zu geben wissen, war zu der Zeit, in welche Nilsons eigentliches Kunstleben fällt (also etwa 1750—1770) eine noch unbekannte Sache. Man wusste damals noch nicht so eigentlich, was man mit den Händen anfangen sollte. Man suchte zu viel Bedeutung in die Stellung zu bringen. Daher arten die meisten derselben in das Gewaltsame aus, auch in das Gezierte, wenn sich z. B. die Hand in die Seite stemmt. . . . Ich brauche nicht zu sagen, dass die Steifheit dieser Stellungen sich hauptsächlich mit herschreiben musste von der damaligen Gewohnheit des Harnisches. Denn dadurch musste wenigstens — eine der allerungezwungensten, natürlichsten und gewöhnlichsten Stellungen verlohren gehen, nämlich die Legung der Hand in die halb offen stehende Weste.[34]) Eine der geziertesten Stellungen, zum Beyspiel das Herausstrecken des Arms und das Hinweisen des Zeigefingers auf etwas, das kein Mensch erraten kann, schreiben sich offenbar wieder aus der französischen Schule her.“.

Diese späte Kritik gibt ziemlich treffend das Schema des Rokokoporträts. Die gezierte Haltung, die ausgestreckte Hand mit dem Zeigerfinger sind typisch. Fügt man noch hinzu, dass die rasierten Gesichter sich häufig zum Verwechseln ähnlich sehen (ganz im Gegensatz z. B. zu den trefflich charakterisierten Köpfen eines Edlinger), so hat man den Typus des Porträts, das die Augsburger und Nürnberger Schabkünstler der Rokokozeit mit Vorliebe anwandten.

Die Rocaille hatte sich den ganzen Darstellungskreis erobert und 25 Jahre lang suchte ein Künstler den anderen in Schnörkeln und Windungen, in Muscheln und Knorpeln zu übertreffen. Der Stil erstreckte sich bis auf die kleinsten Dinge und so entsteht hier die letzte grosse Kunstepoche, die zugleich schö-

[33]) In „Meusels neue Miscell“. 1797 S. 427—453.

[34]) Diese „Musterhaltung“ kommt tatsächlich in späteren Stichen vor.

pferisch tätig und einheitlich in allen ihren Lebensäusserungen war. Die Augsburger Zeichner und Kupferstecher erfreuten sich grosser Popularität. Wenn G. W. Knorr in Nürnberg 1757—1769 eine „Sammlung von Schnecken und Muscheln, welche im Meere gefunden werden" herausgibt, so will er hier offenbar dem allgemeinen Geschmack entgegenkommen und zugleich die beliebten Formen aus der Natur ableiten.

Auch die alttestamentlichen Vorgänge werden in ein Rokokogewand gekleidet. Auf einem Thesenblatt der Brüder Klauber von 1760 ist der Evangelist Johannes ganz als gezierte Rokokofigur aufgefasst und von den wildesten Schnörkeln umgeben: ein Putto fliegt mit den Bewegungen eines Balletteleven in der Luft umher. Es ist diesselbe Auffassung, gegen die späterhin Diderot bei Boucher so heftig eiferte. Es ging damit soweit, dass ein Kritiker um 1770 darüber klagt, der „schlechte Geschmack" habe sich sogar auf die Zuckerbäcker ausgebreitet.

Eine bedeutende Höhe erreicht in dieser Periode die Buchillustration. Der Buchschmuck und die Illustrationen werden mit der gedruckten Seite harmonisch zusammengestimmt und auf das kleinste Druckwerk erstreckt sich die eingehendste Aufmerksamkeit der Zeichner und Stecher. Es werden u. a. ornamentale Vorlagen herausgegeben, in denen die Mitte zum Bedrucken frei bleibt.

Allerdings erreicht die deutsche Buchillustration nicht die Höhe der französischen, doch haben die Augsburger Ornamentstecher auch in dieser Beziehung Anerkennenswertes geleistet.

Schon um die Mitte des Jahrhunderts kündet sich die Reaktion an. 1736 waren in Nürnberg die Preislerschen Radierungen nach antiken Statuen (nach Bouchardon) erschienen. In Frankreich bahnen schon um 1750 der Abbé Laugier und Winckelmanns Vorläufer Caylus eine klassizistische Gegenwirkung an. 1755 erscheinen in Deutschland Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst", 1764 seine „Geschichte der Kunst des Alterthums". In demselben Jahre gibt G. Chr. Kilian in Augsburg die „Ruinen und Überbleibsel von Athen" heraus, nach einem englischen Ori-

ginal von Sayer.. Es sind ganz gute Radierungen nach antiken Bauwerken. Seit 1777 erscheinen dann in Nürnberg die Abbildungen Herkulanischer Altertümer bei demselben Kilian, eine deutsche Ausgabe der „Pitture d'Ercolano".

Rückkehr zur Natur und zur Antike — heisst jetzt die Parole. Das Verhältnis der damaligen Kunst zur Natur ist eine Frage, die im Rahmen dieser Betrachtungen nicht zu erledigen ist. Diejenigen, die jetzt so eifrig im Namen der Natur auftraten, waren von ihr häufig weiter entfernt, als die anderen, die man schonungslos verdammte.

Die Rückkehr zur Antike dagegen wurde nun hauptsächlich von gelehrten philologischen Kreisen gefordert. Die Träger dieser Bestrebungen waren die Kunstzeitschriften. Eine wichtige Begleiterscheinung war das wachsende Interesse für alle Fragen der Kunst im Publikum. Erst seit der Mitte des Jahrhunderts bildet sich etwas wie ein zünftiger Kunstkritiker heraus; Zeitschriften erscheinen, die teilweise oder ganz ästhetischen und kunsthistorischen Interessen gewidmet sind. Die Beurteilung der Kunstwerke nach ästhetischen Gesichtspunkten ist eigentlich eine neue Erscheinung, deren Auftreten erst in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fällt. In den Zeitschriftenartikeln werden Kupferstiche und Radierungen ihrer technischen Vollendung wegen gelobt; es gibt Kritiker, die bei den verschiedenen Künstlern persönliche Eigenheiten der Technik und verschiedene Systeme der Strichführung unterscheiden.

Gegen das Ende der 60er Jahre macht sich nun in diesen Zeitschriften eine heftige Reaktion gegen den Rocaillegeschmack bemerkbar. Was soeben noch Allgemeingut war, wird teils aus theoretischen Erwägungen, teils wegen des Wandels im künstlerischen Geschmack erbarmungslos verurteilt. So steht in der oben erwähnten „Würdigung Nilsons" der merkwürdige Satz, der ein völliges Missverstehen des Rokoko beweist: „Nur das, was gerade steht, schliesst in sich den Begriff von Festigkeit ein; das Gebogene, Gewundene aber — den von Schwäche."

Am 19. Februar 1770 schreibt die Augsburger Kunstzeitung zum Lobe des Hallenser Professors Klotz: „Herr Klotz kann

sich freuen, durch seine zur Verschwisterung der Gelehrsamkeit und Kunst geschriebene Werke viel, recht viel darzu beygetragen zu haben, dass wir auf den Medaillen nun keine grosse und dickgepuderte Perrucken, welche den Ober- und Unterleib bedeckten, keine herzbrechende Chronostichen, oder mit Sprüchen verzierte, und zum Schwitzen verfertigte Kleider, keine Schlüssel und Kreuze mehr erblicken. Man nähert sich wieder dem guten griechischen Geschmacke."[35]) Und am 15. April 1771: „Das Gefizelte, wie man sich in der gemeinen Kunstsprache auszudrücken pflegt, wird immer das Erhabene im Geschmack und in der Kunst zurückehalten . ." Der Verfasser will die „unnötigen Nebenzierrathen" in Deutschland durch ein „Verbannungspatent oder Excommunication" abschaffen. Es sei zu befürchten, dass es Mode werde, die Zimmer nicht mehr mit vier Ecken, sondern nach „einer zierlichen Hogarthischen Schlangenlinie" zu bauen. „Kurz", schliesst er, „die Künste sind gegenwärtig in einer solchen Lage, die sich noch nicht bestimmen lässt. Das gute und wahre Schöne ist da und dort erkannt worden, aber bis das Schlechte wird ganz ausgerottet werden, darzu wird noch eine Zeit gehören." Rektor Mertens schreibt in seinen Werken „Vorlesungen über die zeichnenden Künste" 1783, man habe eine Zeit lang nur die Schnörkel geliebt: „daher scheint auch manches Standbild das Bauchgrimmen zu haben, oder ein Menuett tanzen zu wollen, statt eine mit ernstem Nachdenken beschäftigte Seele zu erkennen zu geben." Dagegen stellt er „den grossen Geschmack". Er verdammt das „alberne Schnörkelwerk von natürlichen und erdichteten Muscheln". Um den Rang eines wahren Künstlers zu haben, müsse man den Laokoon mindestens 20mal nachgezeichnet haben. Dergleichen Übertreibungen lassen sich in Menge aufzählen.

Diese Reaktion gegen den Rocaillegeschmack und die Betonung der klassizistischen Motive hatten eine grosse Verein-

[35]) Vergl. über den Geschmack im 18. Jahrhundert: . . . „Geschichte des Geschmackes im Mittelalter" von Jakob v. Falke. Allgemeiner Verein für deutsche Literaturgeschichte, Berlin 1892.

fachung in der Kunst zur Folge. Die Porträtstiche, die nach 1770 entstehen, werden immer sparsamer in der Anwendung des Ornamentes. Es sind meist Medaillonporträts in einfacher Steinumrahmung mit ruhigen Flächen, strengen Guirlanden, Urnen, Obelisken u. s. w.

Die Auffassung des Porträts hat sich durchaus geändert. Von einem älteren Porträt heisst es in Meusels Neuen Misc., S. 683: „Man sieht es ihnen (den Porträtierten) an, dass sie noch Herren und keine Bürger sind.“ Jetzt tritt das Porträt des Bürgers in den Vordergrund. Die Bildnisse der Graff und Edlinger sind dafür bezeichnend, während der 1776 gestorbene Georg de Marées von der neuen Auffassung noch unberührt bleibt. Die dem Bürgerstande angemessenere schlichte Kleidung, die kleine Perrücke (die sogen. Vergettes), die ruhige Haltung, endlich das kleinere Format — das alles bewirkt eine Vereinfachung, die dem allgemeinen Zuge der Zeit entspricht. Auch in den Fürstenporträts ist diese Vereinfachung bemerkbar, so bei Gainsborough und Goya.

Die späteren Schabkunstblätter Johann Elias Haids sind dafür bezeichnend.

Gegen Ende des Jahrhunderts beginnt dann der englische Einfluss sich im Porträtstich geltend zu machen. In dieser Periode, der Zeit der grossen politischen Umwälzungen, ist dann die formbildende Kraft des süddeutschen Kupferstichs erlahmt. Die politischen und satirischen Blätter, die wissenschaftlichen und belehrenden Werke, die in Nürnberg und Augsburg in dieser Zeit erscheinen, zeugen von einem Tiefstand des Geschmacks und ermangeln des künstlerischen Interesses. In einer Kunstgeschichte des Jahres 1794 konstatiert Engelschall „ein tieferes Studium des Altertums“, aber auch „einen gewissen Hang für das Sentimentale“ und „Anglomanie“. Das Kunstinteresse ginge hauptsächlich auf „Kupferstiche der neuesten Art, auch Bilderchen (!) und Verzierungen der Mode“.

Eine neue Zeit kündet sich an, die bald technischen Fragen ihre Hauptaufmerksamkeit zuwenden sollte.

Verzeichnis

der Kupferstecher und Radierer des 18. Jahrhunderts in Augsburg und Nürnberg.

I. Augsburg.

1679—1747. Baeck, Johann Elias.
1712—1761. Baumgärtner, Johann Wolfgang.
1688—1762. Bergmüller, Johann Georg.
1663—1730. Biller, Albrecht.
1673—1765. Bodenehr, Gabriel der Ältere.
1705— nach 1765. Bodenehr, Gabriel der Jüngere.
1691—1730. Bodenehr, Johann Georg.
1713—1783. Brander.
1682—1738. Corvinus, Johann August.
um 1750. Crophius, Martin Gottfried.
um 1765. Degmair.
1718—1786. Dieffenbrunner, Georg.
1677—1759. Eichler, Gottfried der Ältere.
1715—1770. Eichler, Gottfried der Jüngere.
1748—1818. Eichler, Matthias Gottfried.
1672—1735. Engelbrecht, Christian.
1684—1756. Engelbrecht, Martin.
Ertinger, Johann Daniel.
1750—1818. Frey, Johann Michael.
um 1700. Friderich, Jakob Andreas.
1708—1774. Göz, Gottfried Bernhard.
gest. um 1750. Grassmayr.
Grimm, Simon.
Grossmann, C. G.
1741—1798. Grossmann, C. A.
1705—1791. Günther, Matthäus.
1668—1754. Hafner, Johann Christoph.
1702—1750. Haid, Johann Lorenz.
1704—1767. Haid, Johann Jakob.
1710—1776. Haid, Johann Gottfried.
1739—1809. Haid, Johann Elias.

1660—1731. Heiss, Elias Christoph.
Heiss, Johann Anton.
1686—1740. Heiss, Gottlieb.
um 1765. Hertel, Johann Georg.
Hertel, Georg Leopold.
Herz, Johann Daniel der Ältere.
Herz von Herzberg, Johann Daniel der J.
geb. 1759. Huber, Joseph Ignaz.
Jung.
1666—1730. Kilian Jeremias.
1683—1755. Kilian, Georg.
1709—1781. Kilian, Georg Christoph.
1714—1759. Kilian, Philipp Andreas.
1748—1789. Kirschner, Friedrich.
1710—1768. Klauber, Joseph Sebastian.
gest. 1774. Klauber, Johann Baptist.
1754—1820. Klauber, Ignaz Sebastian.
nach 1700. Kleinschmidt, Johann Jakob.
Küsel, Melchior.
Lottes, Christian Friedrich.
Merz, Johann Georg.
Müller, Jakob.
1700—1762. Müller, Gustav Adolf.
um 1695— nach 1759. Nessenthaler, Georg David.
1721—1788. Nilson, Johann Esaias.
1686—1750. Pfeffel, Johann Andreas.
1697—1767. Pinz, Johann Georg.
1673—1748. Probst, Johann Balthasar.
1678—1755. Remshart, Karl.
1698—1767. Ridinger, Johann Elias.
1730—1780. Ridinger, Martin Elias.
gest. 1787. Ridinger, Johann Jakob.
1724—1784. Riedel, Gottlieb Friedrich.
gest. 1772. Ringle, Johann Georg.
1670—1743. Rogg, Gottfried.
1666—1741. Rugendas, Georg Philipp der Ältere.
1701—1774. Rugendas, Georg Philipp der Jüngere.
1708—1781. Rugendas, Johann Christian.
1656—1745. Schifflin, Georg Heinrich.
Schmidt, Albrecht.
1704—1761. Sedelmayr, Jeremias Jakob.
1695—1770. Setleczky, Balthasar Siegmund.
geb. 1744. Soeckler, Johann Michael.

1695—1777. Sperling, Hieronymus.
1697—1760. Spitzel, Gabriel.
um 1760. Steidner D.
um 1700. Stein, Gottfried.
1698—1736. Steudner, Marc. Christoph.
um 1750. Stockmann, Johann Adolf.
1689—1736. Störcklin, Johann Heinrich.
gest. um 1780. Störcklin, Johann Rudolf.
1708—1760. Thelott, Jakob Gottlieb.
1714—1773. Thelott, Johann Gottfried.
Thelott, Johann Philipp.
Thelott, Johann Jakob.
1705—1758. Tyroff, Martin.
1726—1792. Verhelst, Ignaz.
1742—1818. Verhelst, Egid.
1712—1779. Wachsmuth, Jeremias.
1705—1770. Wangner, Jakob.
1757—1816. Walch, Johann.
tätig 1750—1780. Winkler, Georg Gottfried.
1673—1724. Wolf, Jeremias.
1631—1716. Wolffgang, Georg Andreas.
1660—1736. Wolffgang, Andreas Matthäus.
1664—1744. Wolffgang, Johann Georg.
1692—1775. Wolffgang, Gustav Andreas.
1719—1750. Wolffgang, Christian.

II. Nürnberg.

1758—1800. Annert, Friedrich Albert.
1669—1723. Bemmel, Johann Georg von.
1685—1754. Bemmel, Peter von.
1754— nach 1835. Bock, Christoph Wilhelm.
1687—1765. Delsenbach, Johann Adam.
1710—1769. Dietzsch, Johann Ghristoph
Eichler, Gottfried.
1638—1705. Eimmart, Georg Christoph.
um 1700. Eisenmann, Georg.
um 1750 Eisler, Kaspar Gottlieb.
um 1720. Eysler, Johann Leonhard.
tätig 1720—1750. Gebhardt, W. M.
1637—1701. Graf, Johann Andreas.
1743—1792. Guttenberger, Karl.
1749—1818. Guttenberger, Heinrich.
1757—1830. Hessel, Leonhard Heinrich.

1691—1759. Heumann, Georg Daniel.
1727—1814. Ihle, Johann Eberhard.
1688—1722. Kenkel, Johann.
1735—1789. Kleemann, Christian Friedrich.
1705—1761. Knorr, Georg Wolfgang.
1760—1817. Küffner, Abraham Wolfgang.
1631—1713. Lembke, Johann Philipp.
1700— um 1780. Lichtensteger, Georg.
1679—1711. Marchand, Johann Christian.
geb. 1729. Matthes, Nikolaus Christoph.
1713—1775. Meyer, Johann Daniel.
1742—1810. Moeglich, Andreas Leonhard.
um 1700. Montalegre, Joseph a
1637—1713. Multz, Andreas Paul.
1644—1713. Murrer, Johann.
1740— nach 1818. Nussbiegel, Johann.
1666—1737. Preisler, Johann Daniel.
1698—1771. Preisler, Johann Justin.
1700—1754. Preisler, Georg Martin.
1715—1794. Preisler, Johann Martin.
1717—1765. Preisler, Valentin Daniel.
1757—1808. Preisler, Johann Georg.
1739—1808. Prestel, Johann Gottlieb.
1747—1794. Prestel, Maria Katharina.
1705—1759. Rösel von Rosenhof, Aug. Johann.
Rössler, Michael.
gest. 1798. Roth, Christoph Melchior.
1630—1708. Sandrart, Jakob von
gest. nach 1739. Sartorius, Jakob Christoph.
tätig 1797—1826. Schlemmer, Leonhard.
1760—1818. Schoeneckern, Regina.
1667—1738. Schuster, Johann Martin.
1722—1787. Schweickart, Johann Adam.
tätig 1740—1762. Seeligmann, Johann Michael.
1727—1796. Seng, Jakob Christoph.
1759— nach 1818. Stahl, Johann Ludwig.
1742—1793. Sturm, Johann Georg.
1705—1751. Tuscher, Markus.
1683—1737. Vogel, Bernhard.
1654—1725. Weigel, Christoph.
1696—1765. Winter, Johann Wilhelm.
1733—1797. Wirsing, A. L.

Curriculum vitae.

Ich, Olgerd Peter Friedrich Grosswald, bin am 13. April 1884 in Riga (Livland) als Sohn des Hofgerichts- und Ratsadvokaten Friedrich Grosswald und seiner Ehefrau Mary, geb. Pakalneek, geboren. Nachdem ich im Mai 1903 am Rigaschen Stadtgymnasium das Abiturium bestanden, bezog ich im Herbst die Universität Dorpat, wo ich bis zum Dezember 1904 Geschichte und Philologie studierte. Beim Ausbruch der Universitätswirren ging ich nach München, wo ich an der Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität vom Sommersemester 1905 bis zum Sommersemester 1906 Geschichte studierte. Durch die Professoren Furtwängler und Voll wurde mein Interesse auf die Kunstgeschichte gelenkt.

Vom Oktober 1906 bis Juli 1908 befand ich mich in Paris, wo ich an der Sorbonne und an der Ecole du Louvre Vorlesungen hörte.

Im Oktober 1908 kehrte ich wieder nach München zurück und widmete mich nun ausschliesslich dem Studium der Kunstgeschichte; seitdem bin ich (bis zum Wintersemester 1911/12) an der dortigen Universität immatrikuliert gewesen. Dreimal (1906, 1909 und 1910) habe ich Studienreisen nach Italien gemacht, wo ich mich in Venedig, Florenz und Rom je einen Monat aufhielt.

Ich habe hauptsächlich Vorlesungen gehört bei den Herren Professoren: Furtwängler, Riehl, Voll, Wolters, von Heigel, Muncker, Poehlmann. Es ist mir eine angenehme Pflicht, allen meinen Lehrern meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen.